



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

A Indumentária

Proposta fotográfica para uma reflexão baseada na imagem

Miguel Duarte Antunes da Silva Jorge

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Artes Visuais
na especialidade Arte, Ciência e Tecnologia

Orientador: Filipe Rocha da Silva
Orientador: Luis Pavão

22 de Dezembro de 2017



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA

Dedicatória

Aos meus filhos: Inari, Isa e Isac.

Agradecimentos

Como nota de agradecimento ao desenvolvimento desta dissertação, desejo dar uma especial saudação àqueles que contribuíram para a sua realização:

Aos transeuntes fotografados, anónimos e desconhecidos, aos quais desejo expressar, de um modo sincero, o meu agradecimento pelo contributo indispensável dado à componente fotográfica desta investigação.

Ao orientador Filipe Rocha da Silva, pela coordenação dos conteúdos na componente teórica e por todo o seu contributo à estruturação, partilha e clareza das ideias expostas.

Ao orientador Luis Pavão, pelo desafio que colocou na área de conhecimento proposta, impressão no processo da nova crisotipia –, bem como por todo o seu apoio e disponibilidade na coordenação da componente prática.

Ao Henrique Silva e à gráfica Sersilito por todo o apoio dado na paginação e impressão final das teses.

À Paula Lourenço, na componente de execução de impressão num processo alternativo, onde o seu contributo, partilha de saber e empenho em muito auxiliaram à concretização desta proposta.

À Sofia Silva pela sua perspetiva crítica e valor acrescentado à concretização final desta proposta.

À Sofia Vieira por comigo ter partilhado toda esta aventura.

A todos os que de uma maneira ou doutra, estimularam ideias, colocaram questões ou demonstraram interesse.

Obrigado!

Resumo

A tese realizada para o Doutoramento em Artes Visuais da Universidade de Évora consiste numa pesquisa fotográfica, da qual resulta uma obra de autor contemporânea, impressa num processo alternativo de fotografia: a nova crisotipia.

O projeto estabelece um mapeamento visual de aspetos culturais existentes em várias regiões do país, sob a temática da *indumentária*, servindo como base a uma reflexão sobre o papel da arte fotográfica e da relação da imagem com o conhecimento.

Palavras-Chave:

Indumentária, Fotografia, Território, Arquivo, Nova Crisotipia.

Abstract

Clothing: a photographic proposal for an image-based reflection

The thesis conducted for the PhD in Visual Arts from the University of Évora consists in a photographic research, which originates a contemporary authorial work, printed in an alternative photo process, the new chrysotype.

The project establishes a visual mapping of existing cultural aspects in various regions of Portugal under the theme: *clothing*. These serve as a basis for reflection on the role of photography as art, and the relation between image and knowledge.

Key Words:

Clothing, Photography, Territory, Archive, New Chrysotype.

Índice

DEDICATÓRIA	I
AGRADECIMENTOS.....	II
RESUMO	III
ÍNDICE	V
1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A INDUMENTÁRIA	11
2. INTRODUÇÃO À RESENHA HISTÓRICA.....	23
2.1 A FOTOGRAFIA E A INEVITABILIDADE DE UM DIÁLOGO SOBRE A IDENTIDADE ..	25
2.2 A PROTO FOTOGRAFIA	30
2.3 A TRANSMUTAÇÃO DA IDENTIDADE DO <i>MEDIUM</i>	32
2.4 EUGÈNE DISDÉRI: PARA UMA IDEIA DE COMPOSIÇÃO DAS IDENTIDADES SOCIAIS ATRAVÉS DA IMAGEM	38
2.5 A RUTURA AVANT-GARDE: NUMA CONTRA LINGUAGEM AO DISCURSO IDENTITÁRIO DO <i>MEDIUM</i>	44
2.6 TIPOLOGIAS	49
2.6.1 As tipologias do não visível	50
2.6.2 As tipologias do visível I O efeito Atget	54
2.6.3 A imagem ideologicamente reprimida nas tipologias sociais de August Sander	60
2.6.4 As tipologias como linguagem conceptual.....	65
3. O ARQUIVO: CASOS DE ESTUDO.....	70
3.1 ÁLBUM DO TURQUESTÃO	78
3.2 PROKUDIN-GORSKII.....	87
3.3 Os ARQUIVOS DO PLANETA/ALBERT KHAN.....	98
3.4 NSW POLICE FORENSIC ARCHIVE.....	110
4. ANÁLISE DO TRABALHO DE CAMPO	124
4.1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE DO TRABALHO DE CAMPO.....	125
4.1.2 Fotografia documental imaginada	129
4.1.3 O acaso	138
4.2 OUSILHÃO, VINHAIS. DISTRITO DE BRAGANÇA (2009)	145
4.3 NAZARÉ, DISTRITO DE LEIRIA (2011)	155
4.4 PARDIEIROS, DISTRITO DE COIMBRA (2012).....	167
4.5 SOBRAL GORDO, DISTRITO DE COIMBRA (2012).....	173
4.6 VIDEMONTE, DISTRITO DA GUARDA (2012).....	181
4.7 VILA DA MARMELEIRA, DISTRITO DE SANTARÉM (2012).....	187
4.8 SÃO FRANCISCO DA SERRA, DISTRITO DE SETÚBAL (2012).....	191
4.9 ALENTEJO (2012)	199
4.10 GOLEGÃ, DISTRITO DO SANTARÉM (2012).....	207
4.11 VIDEMONTE2, DISTRITO DA GUARDA (2013).....	215
4.12 VIANA DO CASTELO, DISTRITO DE VIANA DO CASTELO (2013)	221
4.13 LISBOA, DISTRITO DE LISBOA (2013)	229
4.14 CONCLUSÃO DA ANÁLISE DO TRABALHO DE CAMPO	237

5. ANÁLISE DE TRABALHO LABORATORIAL	247
5.1 INTRODUÇÃO	247
5.2 A NOVA CRISOTIPIA.....	252
5.3 A NOVA CRISOTIPIA E O MONOPÓLIO TECNO-CULTURAL	256
5.4 EXTINÇÃO OU RENASCIMENTO	260
5.5 PARA UMA PERSPETIVA CONTEMPORÂNEA.....	263
6. CONCLUSÃO	267
6.1 CONCLUSÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO DESENVOLVIDO.....	273
BIBLIOGRAFIA	289
WEBGRAFIA	299
ÍNDICE DE FIGURAS.....	303
ANEXO	309

1. Introdução

A indumentária é um tema que poderá ser analisado sob múltiplas perspetivas. Esta, que aqui se apresenta, nasce da vontade de ir à procura de vestígios de uma memória visual coletiva que tive vontade de investigar, com o intuito de a partir desse arquivo poder vir a apresentar uma proposta de investigação fotográfica em Artes Visuais.

Assim, no trabalho que aqui se coloca à consideração, espero conseguir formular a seguinte questão: de que modo a minha proposta autoral, ainda que revisitando alguma da iconografia relativa à indumentária portuguesa, se constitui como uma obra contemporânea, crítica e autónoma.

A documentação fotográfica proposta, constitui deste modo, uma fonte de informação utilizável para o conhecimento de uma época, a contemporânea. Havendo ao mesmo tempo, opções artísticas, inerentes à fotografia de autor, que transcendem esse mesmo lado documental, pelo seu carácter único e inusitado.

Refletir visualmente sobre este tópico implica um enquadramento teórico sobre o mesmo, mas também uma análise que o contextualize. Contudo, não tenciono sobrepor-me ao papel do antropólogo, do etnógrafo, do historiador ou do sociólogo, para sobre o assunto refletir e apresentar propostas. Antes, tenciono que o fundamento primordial desta investigação seja uma pesquisa artística, baseada no que poderei designar como género *Fotografia Documental Imaginada*.¹ Esta opção implica uma subjetividade no tratamento desse espólio visual, no sentido de apresentar uma interpretação da realidade com base na geografia humana² em Portugal.

Paralelamente à investigação teórica, cuja metodologia se apresenta de seguida, com o trabalho de campo procurei explorar duas abordagens

¹ Esta questão encontra-se devidamente aprofundada no subcapítulo 4.1.2.

² Ao que se citam as palavras de Orlando Ribeiro (1911-1997) para contextualizar o termo: “A geografia humana considera, pois, como seu campo de estudo a *ecúmena*, porção de terra habitada pelo homem. Constituída pela maior parte dos continentes e ainda por algumas zonas do oceano sulcadas permanentemente por navios, a *ecúmena* é uma espécie de manto que cobre a terra: nuns pontos mais espesso – onde os homens se aglomeram com fortes densidades e formam os grandes viveiros ou reservatórios da humanidade; noutros mais ténue – nas terras inóspitas, de pouca população; com alguns rasgões – os cimos das montanhas, os desertos tórridos ou gelados, as florestas impenetráveis e as costas sem abrigos -, despidos de qualquer povoamento e onde apenas a curiosidade da ciência ou o amor do lucro podem levar temporariamente os homens.” (Ribeiro, 1970, p. 141)

distintas: 1) confrontar-me com as diferentes tipologias associadas à indumentária e que fazem tanto parte de um imaginário coletivo, como pessoal; 2) encontrar, no arquivo que fui construindo, os momentos cuja componente artística fosse capaz de dar conta da singularidade do ser humano representado, conectada às especificidades do *médium* fotográfico.

Assim sendo, na origem desta pesquisa, prática e teórica, está também um desejo de perceber como o particular e o universal se articulam, no campo da cultura visual. Pretende-se ir ao encontro da individualidade dos retratados, ainda que sobre eles repouse uma herança cultural, ao nível da indumentária, que seja tendencialmente estratificadora.

Na componente teórica inicia-se a investigação com o Estado da Arte, onde se faz uma análise da indumentária baseada em considerações de autores como José Ribeiro Guimarães (s.d.), Teófilo Braga (1843-1924),³ Madalena Braz Teixeira (1942), Maria Lamas (1893-1983), os quais nos enquadram numa perspetiva histórica sobre o tema. Aborda-se também o ponto de vista histórico-sociológico de Georges Simmel (1858-1918), de Paul Connerton (1940), Gilles Lipovetsky (1944), Eric Hobsbawm (1917-2012) e Hugh Trevor-Roper (1914-2004). Numa abordagem psicológica apresentam-se algumas ideias de John Carl Flügel (1884-1955), precursor do discurso sobre os motivos pelos quais o ser humano se veste e, numa perspetiva antropológica, o contributo de André Leroi-Gourhan (1911-1986).

No capítulo *A fotografia e a inevitabilidade de um diálogo sobre a identidade do médium* dá-se seguimento a uma análise contextual sobre o *médium* utilizado na investigação – o fotográfico –, a partir do qual se perspetiva sobre as suas origens e invenção, as diversas mudanças de paradigma existentes desde a data da sua criação, através dos contributos de autores como Charles Baudelaire (1821-1867), Naomi Rosenblum (1925), Horst Janson (1913-1982) ou Jeff Wall (1946), para um primeiro enquadramento sobre o posicionamento dado à imagem fotográfica no século XIX e princípio de século XX.

No subcapítulo *A proto fotografia*, analisa-se a génese ou proto-

³ De agora em diante, e para uma mais detalhada informação/contextualização, será colocada a data de nascimento e óbito aos autores.

história da fotografia, enquanto ferramenta opto-química, através do contributo do investigador árabe Ibn al-Haytham (965-1040) para os estudos sobre a luz, segundo Helmut Gernsheim (1913-1995), Adan Smith (s.d.) e José Soudo (1950), de modo a partilhar uma perceção sobre a raiz da imagem fotográfica enquanto invenção científica.

No subcapítulo *A transmutação da identidade do medium* analisa-se o uso e aplicações iniciais da fotografia, com o apoio de autores como Gisèle Freund (1908-2000), Luís Pavão (1954) ou Pedro Miguel Frade (s.d.-1987), os quais contextualizam o emergir da fotografia na sociedade do século XIX, numa perspetiva técnico-filosófica.

De seguida avança-se com uma observação sobre a ação e influência do fotógrafo Eugène Disdéri (1819-1889) na democratização da imagem fotográfica, com as *cartes de visite*. Através delas, assistimos ao romper da vocação positivista, centrada numa manifesta objetividade, para passar a uma linguagem político-social de acordo com a imagem *construída*, seguindo o pensamento de Allan Sekula (1951-2013), de Thomas Susanka (s.d.) e, novamente, de Pedro Miguel Frade, no subcapítulo *Eugène Disdéri: para uma ideia de composição das identidades sociais através da imagem*.

Seguidamente é analisada a passagem da fotografia de um contexto positivista, como espelho realista da verdade, para se inserir num outro, de cariz revolucionário, como ferramenta de teor político-social na construção de uma imagem revestida por um cariz ideológico através de textos de Alexander Rodchenko (1891-1956), Sergei Tretyakov (1892-1937), Alfred Kemény (s.d.), e Jeff Wall, no subcapítulo *A rutura avant-garde numa contra linguagem ao discurso identitário do medium*.

No subcapítulo *As tipologias do não visível* investigamos o trabalho de autores como Karl Blossfeldt (1865-1932), Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904), pelo seu contributo a representações alternativas do mundo através da exploração técnica da câmara fotográfica e, com isso, para o desenvolvimento do *medium* rumo ao início da modernidade na fotografia.

O subcapítulo *As tipologias do visível I O efeito Atget* incidirá sobre a renovação visual proposta pelo fotógrafo Eugène Atget (1857-1927), ao transmitir, através da sua obra, uma nova interpretação sobre o mundo,

explorando-se também o pensamento de Roland Barthes (1915-1980), Susan Sontag (1933-2004), Jorge Ribalta (1963) e Walter Benjamin (1892-1940).

Posteriormente a investigação foca-se na obra do fotógrafo August Sanders (1876-1964) *People of the 20th Century* (1924-1933), para se discutir *A imagem ideologicamente reprimida nas tipologias sociais de August Sander*, com o apoio do pensamento de Robert Rosenblum (1927-2006), Alfred Döblin (1878-1957), Hans Belting (1935), Allan Sekula, Susan Sontag e Walter Benjamin, Gilles Deleuze (1944-1948), entre outros.

Com *As tipologias como linguagem conceptual* analisa-se o trabalho de Bernd e Hilla Becher (1931-2007 e 1934-2015), a partir do qual se pensa sobre um outro momento transformativo na relação da arte com a sociedade e na afirmação do *medium* fotográfico como uma ferramenta válida de contestação à própria ideia da imagem fotográfica reprodutora do conceito de *verdade* ou de *autenticidade*, com consulta a textos de Jeff Wall, Rosalind Krauss (1941), Jorge Ribalta (s.d.), Siegfried Zielinski (1951), entre outros.

O *Estado da Arte* prossegue com a problemática do arquivo na sua relação com a imagem fotográfica, através da investigação de quatro casos de estudo: o *Turkestan Album* (1871-1872), a análise ao arquivo do fotógrafo *Prokudin Gorskii* (1905-1915), *Os Arquivos do Planeta/Albert Khan* (1909-1931) e o *NSW Police Forensic Archive* (1912-1948).

O *Turkestan Album* (1871-1872), mostra-nos a perspetiva sobre o território da Ásia Central, através do ponto de vista imperialista russo. Servirá para o enquadramento, dentro de uma análise político-histórica, de como um ponto de vista colonialista poderá ser estruturado com recurso à imagem fotográfica. O arquivo foi construído com o intuito de, através das imagens, explorar um código visual e ideológico, presente na indumentária exposta, afeto à expansão territorial russa do século XIX. Fundamenta-se o discurso através de textos de autores como Margaret Dikovitskaya (s.d.), Eric Hobsbawm, John Tagg (1949), Paul Connerton (1940), Allan Sekula, entre outros.

A análise ao legado fotográfico do vasto território imperial russo do início do século XX, num seguimento cronológico do ensaio anterior, será o próximo caso de estudo, na análise ao arquivo do fotógrafo *Prokudin Gorskii* (1905-1915). Uma vez mais se levantam questões sobre o uso da imagem

fotográfica e a instrumentalização da indumentária, patente na sua aplicação para fins expansionistas ou de legitimação à ocupação do espaço político-geográfico. Explora-se o ponto de vista de autores como Margaret Dikovitskaya, Uyama Tomohiko (1967), Leon Tolstói (1828-1910), Elizabeth Edwards (1949-2010), Paul Connerton (1940) e Paul Werth (1912-1977).

No terceiro caso de estudo, *Os Arquivos do Planeta/Albert Khan* (1909-1931), observa-se o projeto utópico, financiado pelo magnata Albert Khan (1869-1942). Este arquivo possibilita a observação de dados históricos através duma visualização crítica das imagens, as quais permitem relacionar a indumentária retratada com uma reflexão sobre o modo como o arquivo é exposto e percebido, sob o ponto de vista sociocultural existente. Esta reflexão baseia-se em textos de David Okuefuna (s.d.), Luís Pavão, Norval Baitello Júnior (s.d.), Walid Raad (1967) e Hans Belting.

No último caso de estudo, *NSW Police Forensic Archive* (1912-1948),⁴ investiga-se um arquivo policial situado na Austrália, mais precisamente na Nova Gales do Sul. Com o apoio do pensamento de Peter Doyle (1951) e Caleb Williams (s.d.), seus atuais impulsionadores, observa-se o arquivo através da análise do comportamento psicológico dos detidos e de como, através do nosso corpo, construímos aparências perante uma câmara. Reflete-se, uma vez mais, sobre a relação entre a imagem produzida e o observador da mesma, as características mágicas da fotografia e a questão da pose fotográfica. Esta análise é feita evocando autores como Roland Barthes, Patricia Holland (1942), Vilém Flusser (1920-1991) e Allan Sekula, entre outros.

A tese prosseguirá com uma reflexão sobre o trabalho de campo, onde se estabelecem paralelos entre o género documental, como o conhecemos, e o que se propõe entender como um projeto de *Fotografia Documental Imaginada*. Para tal, evoca-se o entendimento que Jean-Paul Sartre (1905-1980), ou antropólogos como Edgar Morin (1921) e Gilbert Durand (1921-2012) fazem da imaginação. Ao mesmo tempo atentamos no pensamento de Hans Belting sobre o conceito do corpo, enquanto *medium*,

⁴ A abreviatura NSW, servirá para designar de agora em diante a definição, New South Wales.

culminando com a perspectiva fotográfica sobre o documental no *near documentary* proposto por Jeff Wall e finalmente, sobre as propostas que questionam a relação dialética entre fotografia e verdade, nas propostas visuais de Juan Fontcuberta.

No seguimento da investigação, aborda-se *O acaso*, como parte inerente à captura fotográfica no desenvolvimento da componente prática. Observando-se também, como ao longo da história esta estratégia esteve presente, como fórmula criativa, em diversos contextos, tais como: os do movimento Dada, do surrealismo de André Breton (1896-1966), na pintura de Gerhard Richter (1932) ou nas práticas do movimento da Internacional Situacionista coligadas com o pensamento de Guy Debord (1931-1994).

Seguidamente será dada uma contextualização dos locais fotografados, descrevendo em detalhe o desenvolvimento da metodologia empregue, os erros e dúvidas ocorridos, bem como a estruturação do que se iniciou como uma ideia e se concluiu numa investigação prática de doutoramento, situada no contexto da fotografia de autor. Apoio a análise com referências a autores como Benjamim Pereira (1928), Raul Brandão (1867-1930), Jaime Cortesão (1884-1960), Edmund Leach (1810-1989), Maria Lamas, José Saramago (1922-2010), João Botelho (s.d.) e Marc Augé (1935), entre outros.

Na análise do trabalho laboratorial, focado na impressão fotográfica, serão expostos os motivos que influenciaram a escolha de um processo alternativo em fotografia: a nova crisotipia. Serão consultados autores como Lyle Rexer (s.d.), Mike Ware (1939), Mark Osterman (s.d.) e Tom Persinger (s.d.), entre outros, que auxiliam na contextualização da técnica dentro de uma perspectiva contemporânea da imagem fotográfica. Referem-se ainda a obra de autores como Tacita Dean (1965), Richard Mosse (1980) ou Cathleen Naundorf (1968), para se exemplificar algumas das abordagens possíveis no campo da cultura visual atual.

No que concerne à praxis artística, é importante referir, desde já, que o trabalho de campo obedeceu a um método de recolha experimental, assente no retrato de diversas pessoas em variados locais,⁵ do qual resulta um

⁵ Sendo fundamental referir que todo este projeto fotográfico se deve à generosidade e

arquivo amplo de imagens, que dá origem às duas séries que aqui se apresentam: 1) a componente *arquivo* da investigação, impressa de uma forma mecânica com recurso a uma impressora de jato de tinta, onde se dá conta da natureza crua e repetitiva dos fotogramas; 2) e a componente *Indumentária*, que se constitui num conjunto de 15 retratos impressos de forma artesanal, com recurso ao processo alternativo da nova crisotipia.⁶

Apesar de, num primeiro momento, o carácter experimental ter sido decisivo para a construção deste trabalho, o mesmo foi dando lugar a uma procura mais consciente do meu lugar enquanto autor. Esta investigação apresenta por isso uma componente de criação de documentação visual sobre a temática da indumentária, mas também numa reflexão crítica sobre o arquivo,⁷ através da realização de tipologias fotográficas.

O *medium* utilizado, a fotografia, relaciona-se diretamente com questões de registo e preservação de memória. Essa memória poderá ser individual, quando falamos num contexto mais íntimo ou familiar, ou coletiva, quando focamos assuntos sobre os quais todos podem ter uma experiência comum, ditada neste caso por questões culturais. De notar que a importância do género documental está na génese do meu interesse pela fotografia, estando enraizado na forma como me relaciono tanto com o *medium*, como com o mundo. No entanto, a condição de fotógrafo pressupõe que registe o mundo não como ele é, mas como o vejo, estando ciente de que o uso deste meio de expressão acarreta as eternas dualidades inerentes ao género fotográfico: do objetivo vs. subjetivo (Krauss, 2010),⁸ ou do real vs. ficcional (Fontcuberta, 2013).⁹

Quando, na cultura visual fotográfica, falamos de um sujeito e de um objeto, está subentendida uma distância entre aquele que é o posicionamento do autor e o contexto do assunto, questão que ao longo

energia de todos os seus participantes, os fotografados. Foi de facto, uma enorme demonstração de partilha, a possibilidade oferecida para o desenvolvimento de toda a investigação poder capturar, em relações de cerca de trinta segundos, um pouco da individualidade momentânea de cada pessoa representada.

⁶ Ou impressão a sais férricos com pigmentos de ouro.

⁷ Entendo como arquivo, todas as imagens que compõem a captura fotográfica desta investigação, constituindo as mesmas, a base do pensamento desenvolvimento nesta tese, tanto no seu plano textual, a investigação teórica, como no campo do simbólico, na componente prática.

⁸ Segundo Rosalind Krauss no ensaio *Photography's Discursive Spaces* (1982).

⁹ Segundo Juan Fontcuberta no livro *O Beijo de Judas: Fotografia e Verdade* (1994).

deste trabalho esteve em permanente discussão. Por exemplo, no Minho,¹⁰ por certo demasiado distante do subúrbio de Lisboa,¹¹ de onde sou originário, a procura da singularidade dos indivíduos, com as suas tipologias, revelou-se mais desafiante. Apesar de existirem valores ou costumes no folclore e na cultura minhotos que me são estranhos, por afastamento geográfico ou puro desconhecimento, não posso deixar de os respeitar e de lhes reconhecer um valor de exclusividade, dentro da cultura material portuguesa.¹²

O pressuposto empírico-experimental da constituição do arquivo na sua primeira fase – de escolher um ângulo de captação para fotografar os transeuntes e apenas um rolo com doze possíveis disparos em cada local¹³ – incutia um processo algo aleatório de captura ou recolha de informação. Esta prática existencial (*o ser à deriva pelo território*) conduziu à recolha de dados visuais obtidos através de viagens pelo país, em busca de imagens estruturantes para o projeto, da pequena aldeia do interior à urbe, numa metodologia que assenta em grande parte na casualidade,¹⁴ segundo o conceito transmitido pelo movimento Situacionista e baseado nas experiências que tenho com o mundo que me rodeia.

Considero que na pesquisa artística é impossível determinar resultados *a priori*. Por outras palavras, somente através da experimentação, do erro e da análise dos resultados obtidos (as fotografias), seremos capazes de reconhecer a natureza do projeto e, a partir do mesmo, confirmar uma ou várias das hipóteses levantadas. Mas qual o propósito de uma investigação artística se esta não for capaz de se distinguir de outros campos do conhecimento que partilham, por princípio, as mesmas dúvidas? A elaboração de uma consciência e produção de novo conhecimento sobre um

¹⁰ Analisado no subcapítulo 4.12.

¹¹ Analisado no subcapítulo 4.13.

¹² Convirá especificar que a expressão *cultura material*, apenas se refere, quando usada nesta tese, à sua componente do vestuário e, de um modo mais específico, utilizam-se as palavras do antropólogo André Leroi-Gourhan (1911-1986) para a caracterizar de agora em diante nesta dissertação: “Entendem-se por *traje* as peças de *vestuário* que constituem, em função do seu agrupamento fixo, o modo normal de um dado grupo humano se cobrir. Desde as primeiras tentativas de classificação que se ressentiu existirem dois motivos que levam o homem a cobrir-se: a proteção e o adorno. Todos os sistemas afirmam categoricamente um tal princípio, mas hesitam constantemente quanto aos casos particulares.” (1984, p. 152)

¹³ O primeiro pressuposto implica chegar ao local, fotografar com um rolo de película médio formato (tamanho 6x 6 cm) e abandonar o local após a sua conclusão, sem repetição ou regresso.

¹⁴ Na casualidade de quem encontrava para fotografar.

assunto? Considero que à objetividade requerida no método de análise dos estudos científicos, a prática artística acrescenta um processo de formulação sobre o conhecimento, baseado não apenas num método estruturado e analítico, mas, também, em intuições sensoriais, motivações inconscientes e na imaginação com o objetivo de alcançar um ponto de vista visual sobre um assunto.

Em suma, o campo empírico e criativo de um autor será, por definição, o campo que imediatamente diferencia este tipo de investigação das demais. Será ela a principal força motriz para a realização de uma investigação criativa no campo das artes, neste caso em particular referente à fotografia e à construção de uma obra artística como ponto central da dissertação.

Exploram-se assim características metodológicas opostas a moldes fixos e herméticos existentes noutros campos do conhecimento e sujeitos a metodologias específicas, como alicerces inerentes a uma permanente auto renovação da visão do mundo.

Como noutros aspetos da nossa vida, existem sempre influências determinantes à concretização de objetivos, que de um modo inconsciente ou consciente fazem parte do processo evolutivo necessário à sua execução. Estas influências manifestam-se continuamente em nós quando (re)ativadas, através da ocorrência de um estímulo. Este irá funcionar como um catalisador da memória guardada, como por exemplo a associação de um momento/local/pessoa a uma música, uma fotografia, um sabor, um cheiro, etc.

Do ponto de vista do fotógrafo, para além da necessária energia criativa para a concretização da obra, existiram outros princípios fundamentais para o evoluir da investigação. A relação com a câmara, a escolha da película, o conhecimento dos diversos materiais a operar, a sensibilidade à luz, o enquadramento/composição de uma imagem, são operações que se repetem inúmeras vezes até à formulação visual de uma ideia, na sua forma fotográfica. Para ela acontecer de um modo sistemático, é necessário criar uma disciplina, com método de trabalho e rigor técnico, que auxiliem a concretização da vontade do autor e a transmissão das suas ideias de um modo visual.

Sendo a captura fotográfica um ato que comporta um gesto adaptado a um conhecimento tecnológico previamente adquirido, o processo de captura aqui em questão foi também antecedido por uma fase de averiguação teórica, para poder ser tecnicamente aplicado de um modo correto e consciente dentro das hipóteses inerentes ao experimentalismo fotográfico.

As fotografias imprimidas serão, neste caso, a transposição de um lado imaterial, ligado ao meu pensamento, para uma faceta mais visível: a impressão fotográfica que corporiza a ideia de uma proposta autónoma, situada no campo da linguagem autoral.

Assim, não se procura a objetificação do mundo nas imagens propostas, tão pouco uma descrição pormenorizada e minuciosa sobre o assunto abordado. Antes, e no decorrer deste trabalho, busca-se o singular, expresso tanto na individualidade dos retratados com as suas indumentárias, como na realização de provas impressas de carácter único e irreproduzível, numa proposta visual que espera contribuir para o campo da investigação teórico-prática nas artes visuais.

1.1 Considerações sobre a indumentária

Para observar ou pensar a *Indumentária*, é necessário um enquadramento no aspeto específico daquilo que se entende como *cultura material* e que aqui interessa pensar em relação ao conjunto de vestimentas e adornos que identificamos como parte de um código de representação que resiste à mudança.

À primeira vista, as roupas que envergamos são reflexo da nossa liberdade individual, mas refletindo em profundidade sobre a temática, poderemos deduzir que a indumentária que usamos arrasta consigo diversos códigos e simbologias que motivam ou inibem o seu uso, podemos afirmar também, e tal como afirma o antropólogo André Leroy-Gourhan, que o vestuário “é uma destas técnicas de transformação lentas; a estética impõe-lhe as variações de pormenor mais violentas, mas as suas características essenciais são extremamente rebeldes à evolução” (1984, p. 155).

Excetuando raras tribos situadas na bacia amazónica e na Papua Nova Guiné, para quem a roupa tem uma função ornamental, existe assim um princípio de necessidade que determina que o ser humano envergue uma segunda pele, derivado das circunstâncias do seu meio ambiente. Isto reforça a necessidade de entender e problematizar o que é local ou particular a um vínculo cultural, neste caso o território geográfico de Portugal continental. Como Gourhan afirma: “Pode parecer fútil insistir num ponto tão banal da existência de todos os homens, mas a estética do vestuário e do adorno, apesar do seu carácter totalmente artificial, é um dos aspectos biológicos da espécie humana mais profundamente ligados ao mundo zoológico” (1983, p. 163).

Aquilo que vestimos e decidimos envergar no dia-a-dia relaciona-se deste modo, com questões profundas que estão sempre presentes em nós, num estado latente. Umas serão de natureza pessoal, como o gosto individual, que varia de acordo com as características da personalidade de cada um e o respetivo estado de espírito; outras serão de natureza histórico-social, variando por exemplo de acordo com as conjunturas económicas.

A indumentária que envergamos atua assim como um referente àquilo que desejamos mostrar, partilhar ou reivindicar. Assim, a veste poderá ser uma afirmação, um gesto político ou religioso, uma mera farda de trabalho, uma imagem de glamour, desprendimento, etc. Como o sociólogo George Simmel refere, em *Filosofia da Moda* (2014), há outras questões que motivam a escolha da indumentária, relacionadas com o facto de obedecermos a determinados padrões sociais, culturais e regionais, que nos limitam ou expandem ao nível da expressão, influenciando a nossa escolha e a representação que decidimos ter perante os outros, através do traje que envergamos. São palavras suas:

A essência da moda consiste em que só uma parte do grupo a pratica, enquanto a totalidade se encontra a caminho dela. Uma vez plenamente difundida, isto é, logo que aquilo que, no início, só alguns faziam, é exercido realmente por todos, sem excepção, como aconteceu em certos elementos de vestuário e das formas de trato, já não se considera como moda. (2014, p. 33)

Deveremos ainda ressaltar a questão económica, forte denominador das escolhas que muitos fazem sobre aquilo que envergam, refletindo-se frequentemente numa mostra de poderio económico, aplicada a marcas ou acessórios de luxo, ou à sua privação, evidente no uso vulgarizado de produtos de contrafação. O historiador José Guimarães narra-nos de um modo objetivo os adereços usados no século dezoito:

A *janota* do anno de graça de 1751, tinha um rico inventário, dispunha de meias bordadas – espartilhos – fitas de cintura com ricas bordaduras – saias de veludo – contas de ouro – roupinhas bordadas de prata e de ouro – charpas bordadas de ouro e prata – guardas-pés matisados de ouro e prata – leques de marfim – pelatinas de arminho – pulseiras – manguitos riquíssimos – sapatos bordados – caixinhas de sinais – frasqueiras d'água de flôr – alcanfor – circilios – borla de polvilhas – frascos de óleo de jasmim – papelinhos de pós de França – frascos d'água de Cordova e da Hungria – caixinhas de macilha – sabonetes de cheiro – pomadas, muitas unturas e outros ingredientes. (1872, p. 129)

A indumentária poderá igualmente funcionar como um camuflado, possibilitando-nos estar ocultos, discretos, dando-nos a sensação de anonimato. Esta diluição do individuo no seio de uma multidão reflete não só o cumprimento de uma disciplina social, mas também um estado de espírito

mais resguardado. Contudo, como refere Simmel, “a necessidade de imitação, de homogeneização, de imersão na generalidade satisfaz-se aqui unicamente dentro do próprio indivíduo” (2014, p. 53).

A possibilidade de, com a roupa, nos podermos exprimir, não deixa de ser um marco da conquista de liberdade e progresso económico, dentro de um ponto de vista eurocêntrico. Esta liberdade foi sendo continuamente explorada e ampliada, em nome de movimentos sociais ou culturais. No entanto, os métodos de produção industrial levaram a que as novas classes sociais homogeneizassem a sua forma de vestir. Do mesmo modo se verificou que a dimensão utilitarista do traje, por exemplo associado à prática laboral, foi sofrendo alterações, contribuindo para um esbatimento de alguns dos códigos de indumentária.

Contudo, no estado político em que vivemos e nos inserimos, somos influenciados em larga escala pelo culto da aparência (Lipovetsky, 2010),¹⁵ do que está socialmente bem e do que parece mal, daquilo que é permitido ou, pelo contrário, não é tolerado. Destaque-se a posição política da França em relação ao uso de indumentária islâmica dentro das suas fronteiras, com a promulgação de leis que ditam a proibição do seu uso, nomeadamente a *Hijab*,¹⁶ proibida às mulheres islâmicas. Esta problemática evoca também as leis das *Pragmáticas*¹⁷ existentes em Portugal nos tempos da monarquia, as quais legislavam sobre o vestir e comer, como atesta José Mattoso: “A aristocracia adquiria o hábito de vestir panos estrangeiros (os que aparecem por exemplo, na pragmática de 1340). Só eles sublinhavam o seu estatuto

¹⁵ Segundo Gilles Lipovetsky no livro *O Império do Efêmero* (2010): “Centralização, internacionalização e, paralelamente, democratização da moda. O impulso das confecção industrial por um lado, o das comunicações de massa por outro e por fim a dinâmica dos estilos de vida e dos valores modernos, arrastaram, com efeito, não só o desaparecimento dos múltiplos trajes regionais folclóricos, mas também a atenuação das diferenciações heterogêneas na maneira de vestir das classes, em proveito de toilettes ao gosto do dia para camadas sociais cada vez mais vastas.” (2010, p. 100)

¹⁶ Véu islâmico.

¹⁷ Para mais informação sobre esta questão, recomenda-se a consulta o livro *Ensaio de História Medieval Portuguesa* (1979), no capítulo *A Pragmática de 1340* (pp. 93-119) da autoria de A. H. Oliveira Marques, no qual se afirma que a Pragmática foi um tipo de legislação existente e promulgada em Portugal a partir de 1340, nas cortes de Santarém sob o reinado de Afonso IV de Portugal (1291-1357). Ditava leis sobre o uso dos costumes e modos de agir, funcionando como um código de conduta social sobre a sociedade ao determinar, entre outras resoluções, os modos de trajar/vestir, limitando ou proibindo as liberdades individuais de cada um (Marques, 1979).

social. Vestir panos portugueses devia ser indício de inferioridade social” (1985, p. 49).

A distância temporal é evidente entre este passado distante e os dias atuais. Leis que serviam para regular e ordenar os comportamentos dos súbditos do reino parecem já longínquas, mas será que a liberdade de expressão existe no seu pleno? Ou tudo não passa de uma mera ilusão, reflexo de uma sociedade baseada na imagem de opulência, do *look* e do socialmente apresentável?

A assimilação e a obediência à norma estão de tal modo enraizadas dentro do espírito coletivo, que funcionam como um elemento de normatividade em que acabamos por atuar de um modo passivo perante a conduta estabelecida ou a moral vigente (Flügel, 1930).¹⁸ Por exemplo, um político não envergará um fato-macaco numa aparição pública como um debate televisivo, tal como um operário não trajará gravata no seu dia-a-dia. Estas condutas são praticadas porque os códigos de aparência social ou o carácter funcional da roupa não admitem certas liberdades, podendo o político perder credibilidade e o operário o seu emprego. Ao não transgredirmos esses códigos acomodamo-nos à ideia de que *tudo está bem*, como se de um modo alienado o nosso individualismo fosse ao mesmo tempo preservado e as nossas liberdades respeitadas.

Contudo, a cada geração, ocorrem transgressões aos códigos vigentes que têm tanto um carácter subversivo, como de afirmação da individualidade. Deste modo, o uso de brincos pelo género masculino, foi por certo uma transgressão à regra a partir da década de 70 e isto no contexto nacional. Um ato de ousadia para alguns, ou de constrangimento para outros, primeiro debatido e contestado, até ser absorvido e banalizado. Esta prática transformou-se assim numa característica da indumentária contemporânea, de acordo com os padrões atuais, que mudam radicalmente de local para local. Um claro exemplo disto, ao nível da consciência que possuímos sobre esta questão, é evidenciado por John Flügel, na sua descrição sobre o ato da escarificação ocorrida em tribos aborígenes da Austrália:

¹⁸ Segundo John Carl Flügel no livro *The Psychology of Clothes* (1930).

This form of decoration consists of scars made purposely upon the skin of the body with a view to rendering it more beautiful. It is a practice which finds much favor among certain primitive peoples, notably among the native tribes of Australia. Gives a good idea of the strange appearance that these scars can give to skin. Such a form of decoration seems indeed very remote from our own ideals of beauty. (1930, p. 40)¹⁹

Certas práticas, como o uso de brincos anteriormente referido ou, noutras culturas, a escarificação, são naturalmente absorvidas pelos códigos culturais e assim transformadas num ideal de beleza. Um homem vestir-se de mulher (aparte dos festejos de carnaval) é em certos estados considerado um devaneio social, por remeter para uma tendência sexual promíscua e infame,²⁰ podendo desta forma ser ostracizado perante os outros. Contudo, noutros locais ou épocas, a mesma prática poderá ser percecionada de modo diametralmente oposto. Como afirma José Ribeiro Guimarães, “no século xvii, já se tinham perdido os costumes severos e rudes dos séculos anteriores. Começava a molície a dominar, e os homens tornavam-se effeminados. As leis do então bem o mostra” ([em linha], 1872, p. 133).

Em suma, a cultura em que nos inserimos, global ou local, condiciona a nossa escolha na hora de decidir de que modo nos iremos apresentar perante os outros. Assim sendo, podemos afirmar que o crescimento vertiginoso do último século, nos diferentes níveis do desenvolvimento humano, alterou profundamente hábitos e formas de estar em sociedade, motivando profundas e rápidas transformações. As diferenças existentes ao nível da indumentária foram ficando cada vez mais esbatidas, dentro do mundo ocidental. Mesmo a um nível mais geral, a tendência é a da padronização das vestes, influenciada por uma indústria à escala global, que domina, acultura e suprime hábitos. Por sua vez, esse rápido desenvolvimento foi dando lugar a novos movimentos e conceitos, que vão desde o *fast fashion*, criado pelas grandes marcas para gerar mais consumo

¹⁹ “Esta forma de ornamentação consiste em cicatrizes feitas propositadamente na pele, tendo como objetivo tornar o corpo mais belo. Esta é uma prática bastante preconizada entre certos povos primitivos, nomeadamente em tribos nativas australianas. Dá uma boa ideia da aparência estranha que estas cicatrizes podem dar à pele. Esta forma de ornamentação parece-nos, de facto, bastante distante dos nossos ideais de beleza.” (1930, p. 40)

²⁰ Tal como as leis homofóbicas russas que proclamam a distinção entre relações sexuais tradicionais e não tradicionais, proibindo as segundas, em lei proclamada na Duma a 11 de junho de 2013: *Russia: Drop Homophobic Law* [relatório], Human Rights Watch, 2013 [em linha]. Acedido em 20 de Maio de 2015, disponível em: <https://www.hrw.org/news/2013/06/10/russia-drop-homophobic-law>

e um escoamento rápido das suas coleções, a movimentos de contracultura que nos incutem termos associados a estilos de vida alternativos, como o *slow fashion* ou o *no brand*, como descrito por Simona Reinache:

The first model, that of *couture*, hinges on the concept of luxury, seen as a distinction of class. The second model, *prêt à porter*, focuses on the concept of modernity of “life-style.” The third model, fast fashion, is centered on versatility, considered as the immediate gratification of new “temporary” identities. (2005, p. 47)²¹

Definir o conceito de globalização é uma tarefa extensa devido à multiplicidade de opiniões existentes sobre o tema. Também poderemos pensar sobre ela a partir de diversos campos da esfera humana, como o económico, o social, ou o cultural. Interessará para a tese circunscrever a análise apenas ao campo da cultura, observando-lhe alguns fatores. Deste modo, explora-se o conceito de Boaventura Sousa Santos (2002) sobre cultura global parcial, quando nos descreve a relação existente entre a superioridade político-económica e a colocação de uma agenda cultural, parcial, de domínio global, conducente a uma standardização da cultura.

Porém, e apesar da crescente uniformização, o género e o estrato social permanecem como fatores distintivos na indumentária. A perspetiva sobre este ponto deverá ter em conta que, fruto do desenvolvimento das sociedades ocidentais e de um acesso muito mais imediato aos produtos, há um conjunto de estereótipos anteriormente associados a certos estratos sociais que, hoje, têm uma leitura simbólica muito mais ampla.

Atualmente verifica-se que figuras de referência da cultura atual envergam a sua indumentária de um modo aparentemente desprovido de significados que, noutras épocas, lhe estavam associados. Por exemplo, em Portugal, nos anos 90, o uso de calças de ganga rasgadas era entendido como um gesto subversivo ou marginal, herança do movimento punk-rock. Hoje, esse mesmo vestuário perdeu o seu valor simbólico e foi assimilado por uma cultura de consumo massificado.

²¹ “O primeiro modelo, da *couture*, define-se no conceito de luxo, visto como uma distinção de classe. O segundo modelo, *prêt à porter*, tem como foco o conceito de modernidade do “estilo de vida”. O terceiro modelo, *fast fashion*, é centrado na versatilidade, considerado como a gratificação imediata de novas identidades “temporárias.” (2005, p. 47)

Este tipo de vestuário, *cool*, padronizado por uma imagética internacional que reflete a iconografia presente no cinema de Hollywood, não só transpõe os limites físicos dos territórios, como passa a integrar a memória visual coletiva, entrando em sintonia com milhões de consumidores, já que muitos deles, independentemente do seu estrato social, se identificarão com este tipo de referência cultural.

A indumentária está também ela naturalmente interligada com a criação de tendências, já que as grandes multinacionais, nas suas criações outono-inverno ou primavera-verão, tanto inovam como se apropriam de códigos étnicos. Esta cultura de massas acaba assim por explorar o imaginário coletivo, reproduzindo e banalizando símbolos que, no contexto ocidental, são entendidos como exóticos. Veja-se a campanha de verão da indústria de vestuário multinacional de 2013, com a sua tendência *Kimono* recheada de motivos orientais.

Esta disseminação policultural insere-se na tendência ditada pelas indústrias da moda, com o intuito de tudo estandardizar, acabando por capitalizar o valor da singularidade e da exclusividade, a partir de um produto industrial feito para as massas. O consumidor rejubila, sente o impulso de compra, usa e descarta. Na próxima estação, se a moda ditar novas tendências antagónicas à anterior, estará provavelmente fora de contexto social voltar a envergar as mesmas roupas, tornando-se inapropriado envergar tais trajes.

Com isto, assistimos ao eterno ditar de interesses por parte da indústria. Esta cria as linhas e códigos de design, impondo-os através do marketing visual, descartando-os finalmente com uma rapidez assinalável, em prol do lucro financeiro. Aniquila-se assim a vontade individual, para passarmos a ser uma imagem, ou uma pós-produção da mesma. Como Norval Baitello Júnior expressa, “a nova sociedade não mais vive de pessoas, feitas de corpos e vínculos, ela se sustenta sobre os pilares de uma infinita ‘serial imagery’” (2005, p. 51).

O estético transforma-se em inestético e o desejável em indesejável, numa lógica de consumo. Fruto de influências ou pressões sociais, vestimos de acordo com estereótipos cada vez mais universais, criados por códigos de aparência estabelecidos pelas indústrias cinematográfica,

publicitária ou da moda, repercutidos pelos meios de comunicação social, que condicionam uma liberdade pessoal da escolha do que envergamos.

Com isto levantam-se questões sobre a indumentária ser ou não hoje em dia fator de identidade cultural. Estaremos de tal modo globalizados que os resíduos de um passado estarão já aniquilados ou totalmente ultrapassados pela aculturação da sociedade de consumo? Ou, pelo contrário, existirão ainda vestígios de uma diferenciação cultural?

Quanto mais analisamos os aspetos ou características presentes na indumentária, mais perceptíveis se tornam os seus códigos, patentes em pequenas subtilezas dos ornamentos, dos jogos de cor, do jeito da aba do chapéu ou mesmo dos distintos significados existentes na forma de uma mulher colocar um lenço à cabeça, gesto esse que, no contexto português, poderá ser indicador do seu maior ou menor grau de liberdade, como manifesta Madalena Braz Teixeira:

No eixo interior Norte e Centro, a testa é tapada, o que significa a diminuição do papel da mulher nas decisões da comunidade transmontana e beiroa. No sul e em todo o litoral, embora atados de formas variadas, liberta a testa, sinalizando um papel mais activo da mulher e a sua aceitação do seu modo de ser, pensar e sentir. No Minho, depois de uma volta na nuca, o lenço é atado no alto da cabeça, coroando o topo à guisa de figura real; isto indica uma afirmação e desenvoltura rara e única em território nacional, pois aqui prevalece o feminino sobre o masculino. (1994, p. 26, 27)

Estes particularismos obedecem a um código latente nas relações sociais e fazem parte do contexto cultural de cada qual. Contudo, no que atualmente à indumentária diz respeito, podemos declarar o desaparecimento de muitos dos exemplares que, outrora, fizeram parte dos costumes praticados. Duvidoso seria pensar na existência de uma indumentária tradicional como algo meramente ligado ao termo *antiquado*, como afirma Eric Hobsbawm, no seu ensaio *A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914* (1983):

Embora algumas dessas práticas [tradições inventadas] fossem realmente criadas para serem distintivas de consciência de classes – as práticas do 1º de Maio entre os trabalhadores, a restauração ou a invenção do costume camponês “tradicional” entre os agricultores (na verdade os mais abastados) – um número muito maior de tradições não eram tão identificadas na teoria. (1987, p. 314)

A indumentária *tradicional* não se usa hoje no dia-a-dia, antes é envergada em festas e arraiais por esse país fora, sendo capaz de se reinventar sempre que um qualquer paradigma político ou social lhe impõe outro valor simbólico.

Para uma fundamentação teórica sobre a origem dos costumes usados em Portugal, Teófilo Braga, deixou-nos o testemunho na sua investigação sobre a origem dos povos indo-europeus. Através da análise do seu elemento espiritual e de diversos costumes próprios da altura, o autor demonstra-nos como são maiores os pontos análogos, do que aqueles que nos distanciam:

Os costumes populares são os restos persistentes de raças e estados sociais que se transformaram; a sua aproximação e comparação oferece uma imensa luz histórica, e leva o espírito ao encontro dos processos espontâneos do desenvolvimento da Civilização humana. Explica-se a unidade da Civilização ocidental não só pela influência da incorporação romana, mas porque essa civilização se baseia sobre um fundo étnico comum, o qual se reconstrói pela comparação dos costumes, das tradições, das superstições e dos cantos nacionais. Os trajes tão variáveis segundo os recursos industriais, o bem estar social e a comunicação com outros povos, ainda assim obedecem a esta lei da persistência étnica. (1985, p. 274)

Este inquestionável fundo étnico, comum à civilização ocidental, permanece na nossa cultura, ainda que de um modo cada vez mais residual e talvez condenado à sua gradual extinção.

No seu relato sobre as sargaceiras dos lados de Afife, Maria Lamas reflete sobre a condição da mulher em várias dimensões, nomeadamente na dureza da jornada de trabalho que marca o seu quotidiano, e como essa luta pela sobrevivência e contra a miséria tem um impacto fundamental na sua indumentária. Diz-nos Lamas que apesar de ser geral o costume de se vestirem conforme o modelo estabelecido para cada trabalho, também é certo que nem todas as camponesas o podem fazer, enfatizando a muito parca condição económica de algumas das sargaceiras nas suas afirmações sobre essas mulheres, “lá vão, com as roupas de que dispõem, trabalhando tanto ou mais que as outras. O chapéu de palha e as *botas de cano* é que só em último caso elas dispensam, principalmente nos trabalhos pesados” (1948, p. 59), evidenciando assim, uma luta diária associada à escassez de bens

materiais, inclusive dos mais básicos e necessários relacionados com o trabalho de captura das algas marinhas.

No seu legado, expresso no livro *As Mulheres do Meu País* (1948), a autora comprova como o espírito crítico assume as mais diversas formas, não apenas na palavra mas, de acordo com uma perspetiva científica, através da observação e da aplicação de uma nova lógica de entendimento, no caso, expressa nos seus textos e nas diversas representações visuais, suas e de outros autores, tais como: Fernando Carlos, José Malhoa, Silva Porto, Sousa Pinto, Júlio Pomar, Abel Salazar, Domingos Rebelo, Manuel Ribeiro de Pavia, Portela Júnior, Roberto Nobre, Abel Manta, Miguel Ângelo Lupi, Estrela Faria, entre outros, sobre a mulher portuguesa.

A desconstrução dos estereótipos, narrada por Lamas, dá conta do peso do determinismo histórico de certos motivos, que obscurecem a verdade e a diversidade dos diferentes pontos de vista sobre os elementos culturais. Como a própria afirma:

Também é digno de nota o facto de serem de origem estrangeira os lenços usados, na cabeça e no peito, pelas lavradeiras minhotas. Principiaram por ser importados da Áustria-Hungria, há muitíssimos anos, sendo até conhecidos por *lenços austríacos*. Depois passaram a vir da Checo-Eslováquia. Presentemente já se fabricam no nosso País lenços do mesmo tipo, inspirados sempre nos modelos tradicionais. (1948, pp. 57-58)

As reminiscências de um passado ancestral não farão, porventura, prova de uma identidade nacional, já que as nações se inventam e posteriormente se constroem de acordo com o interesse das classes dominantes e detentoras do poder económico.²² De facto, os fluxos culturais sempre fizeram parte da construção da identidade de cada nação e as populações sempre estiveram permeáveis às influências da cultura

²² Como analisado pelo historiador Benedict Anderson: “Para termos uma noção dessa mudança, podemos proveitosamente pensar nas representações visuais das comunidades sagradas, tais como os baixos-relevos e os vitrais dos primeiros mestres italianos e flamengos. Um elemento característico dessas representações é algo enganadoramente análogo ao ‘vestuário moderno’. Os pastores que seguiram a estrela até à manjedoura onde Cristo nasceu envergam as vestes de pastores da Borgonha. A Virgem Maria é representada como a filha de um mercador Toscano. Em muitos quadros, o patrono que encomendou a obra, encontra-se ajoelhado em adoração ao lado dos pastores.” (2012, p. 44)

dominante. Esta disseminava-se com uma maior ou menor rapidez, dependendo tanto do grau de contato existente entre o território e o exterior, como da qualidade das vias de comunicação, da centralidade ou periferia geográfica de cada estado e, obviamente, da sua condição político-social.

Portugal não é exceção e sempre foi influenciado, apesar da sua periferia geográfica no extremo ocidental do continente europeu, pelas diferentes correntes culturais existentes além-fronteiras, com um certo atraso, é certo, mas mantendo-se não tão distante assim das culturas europeias mais influentes. Destas provinham hábitos e acessórios de uso quotidiano, como dá conta o relato de José Guimarães:

As *franças* e as *sécias* imitavam as modas importadas de França com afã igual ao com que as nossas elegantes senhoras de tom hoje as copiam. Todas as exagerações, todos os disparates, todos os ridículos eram abraçados com entusiasmo, e a tal ponto chegou, que às elegantes do tempo de D. João V se dava o nome de *franças*; *francezia*, *francezismo*, se chamava à moda. [...] Da Allemanha vinham as cabelleiras, especialmente as louras. No meado do século XVII renasceu o uso de cabelleiras, e tornaram-se moda a tal ponto, que homens e mulheres usavam desse vergonhoso adorno. Mudaram de forma, mas foram sempre moda quasi até aos fins do século passado. (1872, pp. 127-128, 131)

Num mundo hiper-móvel, de tecnologia galopante e comunicação instantânea, virado para a constante inovação e para a satisfação de desejos de consumo imediato, pouco espaço resta para pensar sobre uma possível estagnação sociocultural. Contudo, a percepção evolui, o que nos obriga a considerar a *indumentária* de um modo não apenas conotado com o binómio imobilidade/estagnação, mas antes, de acordo com uma realidade flexível e sujeita à mudança constante.

Em Portugal, as profundas alterações socioeconómicas ocorridas nas últimas décadas e, em particular, após a revolução de 25 de Abril de 1974, vieram influenciar profundamente hábitos e estilos de vida. Findo o período do Estado-Novo, grande parte da população passou do sector primário, da agricultura e das pescas, para o sector terciário, de serviços e comercialização de bens. A passagem do país de um contexto marcado por uma economia de subsistência, para uma economia baseada na sociedade de consumo, provocou uma mudança notória nos hábitos e modos de vida

ancestrais das populações. Assim sendo, a roupa, por ser um símbolo diretamente relacionado com o poder de compra e com a afirmação individual do carácter, acompanha a mudança de paradigma, refletindo o desenvolvimento industrial e económico do país.

Deste modo, a proposta fotográfica sobre a *Indumentária*, que aqui se introduz e prefacia, é uma visão sobre um país idiossincrático, que guarda em si uma extensa variedade de opiniões e maneiras de estar, não deixando por isso de ter indícios de maior ou menor progresso, em termos culturais, políticos, económicos ou sociais, que variam de local para local. No entanto, espera-se também que esta proposta visual consiga dar expressão ao modo como a fusão entre o particular e o universal está profundamente enraizada no diálogo entre o tradicional e o moderno, no que à indumentária diz respeito.

Poderemos assim afirmar que a indumentária é uma construção social que parte do coletivo para o individual, mudando de acordo com os contextos identitários de cada época, indo ao encontro da singularidade presente em cada um de nós. As especificidades ou tipicismos podem caracterizar formas de resistência a uma cultura dominante. Contudo, através de uma análise mais profunda, será possível constatar que as particularidades regionais ou representações de uma tradição local são muitas vezes tão contemporâneas como as calças de ganga ou a *t-shirt*, símbolos maiores de uma sociedade em que as classes ou géneros deixaram de se distinguir tão vincadamente por questões da indumentária.

2. Introdução à Resenha Histórica

Numa investigação prática que aborda a questão da identidade, na fotografia, julgo importante analisar, sob diferentes ângulos, essa mesma premissa, relacionando-a com diversos factos históricos que marcam a existência da fotografia. Podemos, como ponto de partida, pensá-la a partir da sua *forma* e do desenvolvimento dos diversos processos fotográficos que lhe deram origem e continuidade, ou a partir do seu *conteúdo*, expresso na maneira como a imagem fotográfica comunicou e foi compreendida ao longo do seu desenvolvimento.

Deste modo, numa pesquisa prática que observa um tema reflexivo sobre algumas das identidades singulares e coletivas que nos rodeiam, sob o signo da roupa, manifestam-se questões estratégicas de representação visual sobre esse mesmo referente temático. À indumentária associa-se um pensamento paralelo sobre a imagem fotográfica que questiona a identidade de ambas, não pela escolha de uma interpretação como cópia da realidade à nossa volta, mas, antes, a partir da construção ficcional do autor na forma de uma narrativa visual.

Aliado a isso, o projeto pensa-se a si mesmo e, nesse sentido, ele vive sobretudo no campo experimental, campo esse que é inerente à identidade do próprio *medium*. Deste processo resulta a apresentação de um projeto híbrido, que apresenta duas escolhas de impressão aparentemente distintas e antagónicas: uma artesanal, outra digital.

Na impressão artesanal explora-se um *conteúdo* visual inerente a diversos códigos existentes na indumentária, através dos retratos de rua, escolhendo o autor uma linha de pensamento visual anexado aos diversos territórios representados vs. pessoas que o habitam, em detrimento de uma análise mais formal entre vestuário vs. tradicionalismo. Deste modo, no olhar elaborado interessa propor imagens que, visualmente, exponham (transversalmente aos códigos do vestuário retratado) conceitos como o estereótipo, a diversidade ou a transnacionalidade, de acordo com a perspetiva pessoal do autor.

Explora-se também a importância das modas e tendências que afetam o *medium* fotográfico, numa analogia ao ocorrido com o vestuário e compreensão que temos do mesmo. A própria escolha de uma impressão artesanal numa proposta fotográfica inserta em pleno século XXI implica, desde logo, uma desconstrução sobre a identidade e contemporaneidade do *medium*, ao usar um processo fotográfico recente baseado nos sais férricos, tentando assim demonstrar a existência de uma diversidade apreciável de hipóteses técnicas que possibilitem diferentes formas de compreender, usar ou apresentar a fotografia.

Por sua vez, nas impressões digitais observa-se um outro *conteúdo* visual, que reflete uma outra identidade da fotografia: a sua componente analógica, expressa na representação dos negativos realizados ao longo da fase de captura fotográfica. A simbologia dos negativos, representada pela película fotográfica constituída por uma emulsão de gelatina e cloreto de prata sobre um suporte transparente e flexível de plástico já exposto e revelado, remete para uma identidade do *medium*, indexada também ela à sua história, à sua materialidade, à sua identidade.

A associação entre a impressão artesanal e o recurso a impressões digitais produzidas maquinamente, com a representação impressa das provas de contacto, visa estabelecer um pensamento sobre a transição tecnológica recente, do analógico para o digital, e de como este determina o gradual desaparecimento daquele, ou, pelo menos, a sua rápida transição de líder incontestável no mercado, para nicho do mesmo.

Segue-se assim uma análise contextual sobre o *médium*, onde se debate a sua invenção, a génese ou proto-história, e como diversas mudanças de paradigma de cariz tecnológico, cultural e político-social, contribuíram para o romper da inicial vocação positivista, centrada numa manifesta objetividade, para a evolução de uma linguagem enquadrada em múltiplas camadas da nossa sociedade.

2.1 A fotografia e a inevitabilidade de um diálogo sobre a identidade

Em 1863, o poeta e fundador da crítica de arte moderna Charles Baudelaire descreve-nos, no seu ensaio *Salões de 1859*, o que se viria a transformar num dos principais instrumentos técnicos de documentação e comunicação da civilização ocidental pós revolução industrial: a fotografia.

Se ela enriquece rapidamente o álbum do viajante e lhe devolve aos olhos a precisão que lhe faltaria à memória, se ornamenta a biblioteca do naturalista, se amplia os animais microscópicos, se reforça até com alguns ensinamentos as hipóteses da astronomia; se enfim, é a secretária e a anotadora de quem quer que na sua profissão tenha necessidade de uma absoluta exatidão material – até aí, não há nada melhor. (2006, pp. 156, 157)

Apesar de todos os eloquentes elogios ao (novo) *medium*, Baudelaire colocou uma ressalva sobre a sua potencial relação com o carácter criativo do ser humano – a representação do seu imaginário –, comentando que “se for autorizada a entrar pelo domínio do impalpável e do imaginário, naquilo que só vale porque o homem lhe associa a sua alma, então – ai de nós!” (Baudelaire, 2006, p. 157). Baudelaire perspectivou assim a fotografia como uma excelente ferramenta técnica, ainda que subordinada a uma mera aplicação de cariz científico, pela sua reconhecida objetividade visual. Esta apresentava uma visão que estava de acordo com as regras da perspectiva da arte renascentista, numa representação linear da realidade, num encontro entre ciência e arte (Wade, 1958).

Contudo, Baudelaire negou-lhe ferozmente o carácter artístico, considerando que o realismo próprio da fotografia a aproximava mais de um ato mecânico do que da natureza criativa do ser humano. São palavras suas: “Se se permitir que a fotografia possa completar a arte em algumas das suas funções, depressa a suplementará ou corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão.” (2006, p. 156)

Não esqueçamos que as dinâmicas da fotografia estavam ainda muito sujeitas às dinâmicas próprias daquilo que se entendia como “arte”. O legado do fotógrafo pictorialista Henry Peach Robinson (1830-1901), com o

seu livro *Pictorial Effect in Photography* (1869),²³ é um exemplo singular da evolução do pensamento entre arte e fotografia.

No pictorialismo predominava a ideia de que apenas as imagens que mostravam o gesto do autor, geralmente através da manipulação manual, poderiam ser consideradas obras de arte, gerando assim uma preocupação artística na realização da obra de arte, envolta ainda num sentimento de cariz romantizado.

Para Robinson, a imagem final não estaria assim dependente apenas do assunto, mas sim do controle e da vontade do fotógrafo. Este deixava de ser apenas um “mero” recetor, para passar a ser um criador. Deste modo, as técnicas pictorialistas incluíam: impressão combinada (de múltiplos negativos), exposições múltiplas, manipulação de negativos (raspar ou pintar), aliadas ao uso de foco suave com recurso a uma iluminação dramática em impressões em platina para um aumento do tom, impressão direta de carvão, fotogravura, bicromato de goma (estampas coloridas), pigmentos de aquarela misturados com goma-arábica sensibilizada à luz, etc.

Este paradigma do sistema de produção ainda artesanal, associado ao valor da prova fotográfica singular, por sua vez relacionado com a sua natureza física e ao facto de não ser uma cópia, manteve-se presente até ao primeiro quarto do século XX e é observável no contexto histórico da revista *Camera Work* (1903-1917), publicada por Alfred Stieglitz (1864-1946), como atesta Allan Sekulla no ensaio *Photographic Meaning* (1975): “*Camera Work* stands as an almost Pre-Raphaelite celebration of craft in the teeth of industrialization.” (2016, p. 9)²⁴ Esta apologia ao culto da reprodução, associada à sua manufatura e singularidade, veio gradualmente a perder terreno com o desenrolar do século XX, face ao desenvolvimento tecnológico e aumento de um criticismo que lhe atribuíam novos modos de *fazer* ou *pensar* a fotografia, como comenta Jeff Wall: “Sob o regime da representação - isto é,

²³ Consultado na sua versão digital através da página Free Download & Streaming: Internet Archive: Robinson, Henry Peach, *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaro-Oscuro for Photographers* (1881), Google Internet Archive, 2008, [em linha], acedido em 2 de Maio de 2017, disponível em: <https://archive.org/details/pictorialeffect00robigoog>

²⁴ “*Camera Work* [a revista] é como uma celebração quase pré-rafaelita da manualidade nos dentes da industrialização.” 2016, p. 9)

na história da arte ocidental anterior a 1910 - uma obra de arte era um objeto cuja validade artística era definida pelo facto de ser ou incorporar uma representação” (1995, p. 341).

Como resultado deste entendimento sobre o que constitui um ideal de representação, alicerçado nos modelos da arte e da poesia, a fotografia encontrou-se durante muito tempo numa fase de transição do romantismo para o realismo. Contudo, a seu tempo, a fotografia viria a refutar os moldes de representação existentes na altura, ainda conectados pelo conceito da arte enquanto símbolo do *belo*.

Deste modo, já no ano de 1886, Peter Henry Emerson (1856-1936) publica o álbum fotográfico impresso no processo de platina *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, emancipando-se da corrente pictorialista e demonstrando-nos uma realidade dura e amarga sobre as condições de vida dos habitantes da região. Aí, Emerson confronta-nos com um olhar já afirmativo de uma realidade social, revelando um ponto de vista crítico e menos condicionado pela pressão de acentuar a visão subjetiva do autor. A partir do seu trabalho fotográfico, Emerson propõe um novo entendimento conceptual através da crítica ao conceito da fotografia como forma de arte independente, expressa no seu manifesto *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1890),²⁵ e no qual indica que a *Naturalistic Photography* (*Fotografia Naturalista*) ou *Pure Photography* (*Fotografia Objetiva*), e as tentativas de interferir na manipulação sobre o a negativo ou prova impressa resultariam em fotografias impuras do ponto de vista artístico (Newhall, 2005).

Assim, Emerson transmite um novo entendimento sobre a utilização do *medium*, ao propor um conceito que emancipava a fotografia da sua relação direta com a pintura, ou com os *cânones* anteriores de representação. Segundo Newhall (2005), a linguagem de Emerson propunha um ponto de vista fotográfico, de acordo com a visão objetiva que o fotógrafo tinha do mundo, mediada pelas características do seu equipamento, constituindo as regras para o naturalismo, nomeadamente: isenção de fraudes através da iluminação, ausência de retoque no negativo, exploração do denominado

²⁵ Consultado na sua versão digital através da página Free Download & Streaming: Internet Archive: Emerson, Peter Henry, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889), Google Internet Archive, 2007, [em linha], acedido em 15 de Maio de 2017, disponível em: <https://archive.org/details/naturalisticphot00emerrich>.

foco científico imitando a própria percepção de como o olho via a cena, aplicando forte nitidez no assunto e um ligeiro desfoque na restante profundidade de campo.

Contudo, com a publicação do panfleto *The Death of Naturalistic Photograph* (1891), Emerson retrata-se daquilo que anteriormente defendia, onde afirmava que numa imagem fotográfica seria impossível controlar os tons, tal como na pintura, sendo deste modo impossível a fotografia ser considerada arte (Newhall 2005).

Foi através de uma burguesia ávida de ser ver imortalizada no retrato fotográfico que se criaram as condições necessárias para a afirmação e a expansão da fotografia como nova tecnologia. Segundo Horst Janson, “em 1800, já grande número de burgueses tinham mandado pintar o seu retrato, e foi a este nível que a fotografia foi mais prontamente aceite” (2007, p. 614). Esta grande demanda pela imagem fotográfica, por parte de uma classe social abastada e pronta a capitalizar o investimento na aquisição de fotografias, contribuiu fortemente para a necessidade do aumento da oferta, do número de fotógrafos e para uma natural difusão da fotografia.

Contudo, um outro factor ocorria, baseado na fotografia servir, quase desde o seu início (1839), como um importante utensílio de auxílio à investigação científica, sendo deste modo também favorecida por um clima de efervescente progresso civilizacional, associado ao espírito do Iluminismo e à ocorrência da Revolução Industrial, fatores que influenciaram definitivamente o desenvolvimento do *medium* (Rosenblum, 1984).

Deste modo, a fotografia surgiu num contexto prolífico ao seu rápido desenvolvimento, enquanto meio tecnológico de vanguarda de um período civilizacional que progredia rapidamente para aquilo que definimos como Revolução Industrial. Naturalmente, Baudelaire não previu a dimensão associada à viragem económica e sociocultural daí resultante, com a futura cultura dos *mass media*, a industrialização em larga escala e a consequente mecanização da produção dos bens de consumo.

As graduais mudanças nos paradigmas económicos, sociais e culturais, alteraram assim, e de um modo irreversível, as sociedades mais fortemente afetadas pela rápida transição dos modelos económicos baseados em sistemas de produção ainda artesanais, para o novo paradigma

da industrialização. É esse mesmo paradigma que viria a transformar o tecido das diversas estruturas sociais existentes, expresso principalmente no crescimento de uma nova classe social – o movimento operário –, gerador de novas formas de luta e reivindicações sobre os direitos dos trabalhadores, como expresso por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895):

É desta maneira que, de todos os movimentos económicos isolados dos operários, se desenvolve por todo o lado um movimento *político*, ou, por outras palavras, um movimento de *classe* com vista a efectivar os seus interesses sob uma forma geral que tenha força suficiente para se impor a toda a sociedade. (1974, p. 37, 38)²⁶

Assiste-se assim a uma conjugação de fatores de ordem política, social e económica que, por sua vez, dão lugar à disseminação e consequente utilização da fotografia, no seu desenvolvimento tecnológico e consequente massificação. A fotografia veio a tornar-se acessível a grande parte da população dos países industrializados, pelo inerente aumento do poder de compra das classes trabalhadoras, surgindo deste modo como um dos utensílios para a fixação de uma cultura visual capaz de, através dela, moldar a perceção que temos do mundo.

²⁶ Presente em livro de compilação de textos *o Sindicalismo* (1974), com autoria de Karl Marx e Friedrich Engels e edição de Carlos Bastien, no ensaio, *Acerca do Carácter Político das Lutas Sindicais* (pp. 37, 38).

2.2 A proto fotografia

Determinar o momento exato em que se inventa a imagem fotográfica é uma tarefa de todo impossível, face à sucessão de factos ou ocorrências necessários para a determinação de um acontecimento que viria a mudar o panorama comunicacional e cultural das sociedades abrangidas pelo mesmo.

Os estudos efetuados sobre a luz, aplicados ao uso da *camera obscura*, iniciaram-se na idade do ouro da civilização islâmica, entre os séculos VIII e XIII, com a publicação do tratado em sete volumes *Kitab al Manazir* ou *Livro das Ópticas* (1011-1021), da autoria do erudito árabe do século X, mais conhecido na versão latina do seu nome, Alhazen, 250 anos antes daquilo que foi erradamente relatado ao longo dos tempos na atribuição desta mesma invenção a autores como Roger Bacon (1214-1294), Leon Battista Alberti (1404-1472), Leonard da Vinci (1452-1519) e Giovanni Battista della Porta (1535-1615) (Gernsheim, 1982).

Tal como exposto por Helmut Gernsheim, a história estabelece assim uma narrativa, com um maior ou menor grau de certeza, consoante a interpretação de cada autor, sendo comum a atribuição de inventos a quem nada criou. Como Gernsheim esclarece: “In fact, the only two experimenters before Schulz who attributed the darkening of silver salts to the sun were Angelo Sala and Wilhelm Homberg.” (1982, p. 19)²⁷

O *Livro das Ópticas* ajudou a fundar a teoria da visão através de uma comprovação experimental da transmissão da luz com recurso à *camera obscura*, baseada no princípio ótico já observado por Aristóteles (384-322 aC), que foi aprofundado por gerações de estudiosos árabes. “Knowledge of the camera obscura was in all probability fairly widespread among Arab scholars, for Alhazen’s account does not in any way imply that he divulges a novel observation” (Gernsheim, 1982, p.7).²⁸ Alhazen é contudo basilar na observação daquilo que viríamos a conhecer por *diafragma*, ao estabelecer uma relação direta entre a abertura do furo que possibilitava a passagem da

²⁷ “De facto, os únicos dois experimentos antes de Shulze que atribuíam o escurecimento dos sais de prata por ação da luz solar foram os de Angelo Sala e Wilhelm Homberg” (1982, p. 19).

²⁸ “O conhecimento da câmara obscura foi com toda a probabilidade bastante difundido entre os estudiosos árabes, a explicação de Alhazen de modo algum implica que ele divulgue uma observação inovadora” (Gernsheim, 1982, p.7).

luz e a maior ou menor nitidez da imagem projetada através dessa mesma entrada de luz (Gernsheim, 1982).

Outra inovação da sua obra advém do estabelecimento de um ponto de vista crítico formulado através da hipótese/experimentação, de pressupostos teóricos advindos da filosofia grega e, em particular, do tratado de treze volumes *Almagesto* (Século II), do matemático, geógrafo e astrónomo Cláudio Ptolomeu (90-168), quando refuta as suas ideias e explicações sobre alguns fenómenos físicos relacionados com conceitos óticos. (Smith, 1973). Contudo, foram necessários séculos de pesquisa de foro metodológico/científico no campo da física e da química para que se criassem as condições para o invento de uma nova ferramenta opto-química no século XIX, denominada fotografia.²⁹

Segundo José Soudo (2014), foi no final do século XVIII e na primeira década do século XIX, que Thomas Wedgwood (1771-1805), com o contributo de Humphry Davy (1778-1829), conjugaram, ao que parece pela primeira vez, o conhecimento de fenómenos científicos muito antigos e dispersos. Como conclui Soudo: “Tais resultados foram efémeros e infrutíferos, por falta de um estabilizador, mas são, de facto, o início da era da fotografia” (2014, p. 101).

É na sequência de numerosas experiências que se domina finalmente a questão da “fixação” da imagem fotográfica sobre diversos suportes, como tecido, folha de cobre, papel, etc., descoberta por Sir John Herschel em 1819, através da introdução do hipossulfito de sódio como agente fixador (Gernsheim, 1982). Todas estas descobertas contribuíram para consolidar o conhecimento sobre novas possibilidades de ver, olhar e simbolizar o mundo através do uso e exploração da imagem fotográfica.

²⁹ De entre os quais se recordam Angelo Sala (1576-1637), Johann Schulze (1687-1744), Carl Sheele (1742-1768), Thomas Wedgwood (1771-1805), Humphry Davy (1778-1829), Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851), William Fox Talbot (1800-1877), Hippolyte Bayard (1801-1887), John Herschel (1792-1871).

2.3 A transmutação da identidade do *medium*

Desde os primórdios da sua invenção por Louis Daguerre (1787-1851), anunciada em Paris no ano de 1839 pelo astrónomo, físico e político François Arago (1786-1853),³⁰ perante a câmara dos deputados e a Academia de Ciências Francesa, que se pensa a fotografia como uma ferramenta que serve propósitos distintos.

Pedro Miguel Frade resume as quatro questões que Arago queria ver respondidas: “A originalidade da invenção, a sua utilidade para a arqueologia e as artes, a sua utilidade prática, e ainda, de um modo muito especial, a vantagem que ela poderia trazer às ciências” (1992, p. 46). Para Arago, este novo invento iria servir outras práticas, nomeadamente a das ciências. Com um foco meramente objetivista, à utilidade deste *espelho do real* associa-se uma relação intrínseca com o seu referente. Longo seria ainda o caminho a percorrer para a fotografia se emancipar deste rótulo e poder ser percecionada como algo híbrido, mais ligado ao campo especulativo ou transversal, do que propriamente a uma aparente unidireção ou objetividade.

Paralelamente a Daguerre, no ano de 1839, Henry Fox Talbot (1800–1877) comunicava à *Royal Society Committee of Papers*, em Londres, a apresentação de um modelo inovador de representação do mundo: a invenção de um processo fotográfico denominado *Photogenic Drawings*,³¹ que consiste em imprimir em folhas de papel sensibilizadas com cloreto de prata, criando assim uma nova terminologia para designar os limites da fixação da imagem obtida pela câmara obscura (Rosenblum, 1984). No seguimento das suas pesquisas químicas, Talbot veio a estabilizar e patentear o processo em 1841 com o nome calótipo,³² também conhecido por talbótipo, descobrindo praticamente ao mesmo tempo, em 1840, um outro invento fundamental para o desenvolvimento da fotografia e conhecido por *imagem latente*, como descrito por Luís Pavão (1997): “Talbot verificou que

³⁰ Deveremos considerar esta data como subjetiva, visto haver diversas outras possíveis para a atribuição da mesma, tal como diversos autores o testemunham: “Assim foi inventada a fotografia, em 1826, por Nicéphore Niépce.” (Freund, 1989, p. 37) Ou: “Em 1822 um inventor francês de nome Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) conseguiu aos 57 anos, tirar a primeira imagem fotográfica permanente, embora os exemplares mais antigos que chegaram até nós datem de quatro anos mais tarde.” (Janson, 2007, p. 613)

³¹ Desenhos fotogénicos.

³² Do grego *Kalos* que significa bonito.

uma imagem latente podia tornar-se visível por meio de um tratamento químico chamado revelação [reduzindo] o tempo de exposição que era inicialmente de uma hora, para um minuto” (Pavão, 1997, p. 28).

Através do processo negativo-positivo por contato direto, Fox Talbot concebeu uma outra forma de executar a fotografia, que viríamos a conhecer por impressão em papel salgado e que se substituiria aos desenhos fotogénicos. Este “novo” processo nasce da introdução do hipossulfito de sódio, do já mencionado Herschel, como fixador da imagem, em substituição do cloreto de sódio. Contudo, a descoberta deste processo, gozou de um menor sucesso inicial comparativamente aos daguerreótipos, devido à imagem carecer do mesmo grau de qualidade. Como afirma Pavão, a reprodução do pormenor ficava aquém do esperado, já que o processo negativo-positivo “apresentava uma certa granulação devida ao facto de as fibras do papel do negativo aparecerem impressas no positivo” (1997, p. 29). Por outro lado, Talbot exigiu o pagamento de direitos de autor sobre o processo patenteado em 1841, ao contrário da estratégia de Daguerre e do governo francês, que desobrigavam ao pagamento desses mesmos direitos (Pavão, 1997).

Apesar do fraco sucesso da implementação deste processo, Talbot deixou-nos um importante legado em forma de livro, com a publicação da obra *The Pencil of Nature* (1844-1846),³³ que viria a abrir as portas à reprodução do mundo em forma de imagem, de um modo transversal a diversas áreas no desenvolvimento do conhecimento humano. Com ele inaugura-se, não apenas uma perspetiva documental de cariz científico, mas igualmente uma marca autoral, onde se dava espaço para a expressão de um pensamento subjetivo/emocional.

Sobre o poder, até então transcendente, do sol e, por consequência, da luz, Pedro Miguel Frade afirma: “Na verdade, não eram apenas as suas invisibilidades que faziam das primeiras fotografias – aquelas em que ver, de certa maneira, não era ainda *rever* – *figuras de espanto*” (1992, p. 71). As *figuras de espanto* evocadas por Pedro Miguel Frade fazem referência a uma

³³ Consultado na sua versão digital através da página do Project Gutenberg EBook: Talbot, William, *The Pencil of Nature* [1844], Project Gutenberg, d.d. [em linha], acedido em 2 de Maio de 2014, disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>

sensibilidade há muito perdida relativamente às imagens que visualizamos: a da surpresa de observar algo possuidor de um caráter relacionado com a dimensão do fantástico, proporcionador de uma admiração, ou porque não estranheza ou inquietação, que nos faz experimentar algo de um modo afetivo, despoletando no observador uma série de sensações ou emoções. Também Gisèle Freund refere essa característica face à emoção presente na visualização das primeiras imagens do fotógrafo Nadar (1820-1910): “Face às primeiras fotografias fixadas por Nadar nas suas placas, ficamos fascinados. Esses rostos olham-nos, falam-nos quase, com uma vida surpreendente.” (1989, p. 52)

No livro de Fox Talbot, ao longo de vinte e quatro calótipos, são reveladas algumas das possíveis aplicações da imagem fotográfica: do registo da arquitetura de Oxford (Prova I, XIII, XVIII, XXI) ou das paisagens urbanas de Paris (Prova II), da biologia (prova VII) às naturezas mortas (prova XXIV), passando ainda por fotografias de bustos (prova V, XVII), de fac-similares (prova IX) ou litografias (prova XI), entre outros. Nesta demonstração prática sobre a multitude de aplicações fica patente não apenas a questão técnica inerente a um processo fotográfico – a possibilidade de conservar a luz numa superfície sensível à mesma –, como também a capacidade de se estabelecer uma linguagem inovadora. Como nos diz Sekula, sobre as imagens de Fox Talbot: “Talbot lays claim to a new legalistic truth, the truth of an indexical rather than textual inventory.” (1992, p. 344)³⁴

Esta publicação funcionou, portanto, como um prenúncio do impacto que a fotografia viria a ter dentro das sociedades, dada a forma como nelas se inseriu, as influenciou e, em último caso, as moldou. A fotografia transformou-se assim numa ferramenta essencial para a construção da memória e, de acordo com o pensamento de Allan Sekulam no seu ensaio *The Traffic in Photographs* (1981), para o estabelecimento de uma relação entre linguagem e poder.

Os diversos pioneiros na descoberta do processo de captura e estabilização da imagem fotográfica numa superfície material construíram os

³⁴ “Talbot reivindica uma nova verdade legalista, a verdade de um inventário indexical, em vez de um inventário textual.” (1992, p. 344)

alicerces para a prática e disseminação de uma nova forma de interpretar a realidade, faltando apenas torná-la acessível às massas, facto que se tornou possível a partir da segunda metade do século XIX, através da gradual simplificação dos processos fotográficos, que tornaram cada vez mais irrelevante a necessidade de um conhecimento rigoroso e científico para a prática da fotografia. De acordo com Gisèle Freund, “no início da segunda metade do século [XIX] a técnica da fotografia estava suficientemente aperfeiçoada para já não exigir que os seus profissionais devessem ter conhecimentos especiais.” (1989, p. 48) Nesta era de grande exaltação sobre a busca do conhecimento, a fotografia era já explorada sob um duplo sentido: o de objeto científico, como documento que comprova um assunto e reflete uma verdade; e o de objeto artístico, baseado na ideia do original e assumindo uma representação herdada do classicismo do alto renascimento.

O retrato era assim uma das formas artísticas de referência, a par da paisagem e da natureza morta, seguindo os modelos de representação existentes na pintura. Neste contexto, a fotografia não passava de um curioso desenvolvimento técnico, atrativo na sua nova forma de interpretar o mundo, mas ainda subjugada ao domínio das belas-artes, em particular da pintura, da escultura e do desenho, como refere Jeff Wall:

The Western Picture is, of course, that tableau, that independently beautiful depiction and composition that derives from the institutionalization of perspective and dramatic figuration at the origins of modern Western art, with Rafael, Durer, Bellini, and the other family *maestri*. It is known as a product of divine gift, high skill, deep emotion and crafty planning. (2007, p. 342)³⁵

De igual modo, a fotografia encontrava-se sujeita ao impacto de outras correntes ou tendências, num papel de subordinação da imagem fotográfica ao embelezamento, do fabrico de peças de adereço à indumentária, utilizando a imagem com mero cariz ornamental, sem explorar ainda o seu campo de significação. São palavras de Patrícia Hollande: “Os

³⁵ “O retrato ocidental é, de facto, esse quadro, essa independentemente bela composição e representação que deriva da perspetiva e figuração dramática institucionalizadas nas origens da arte moderna ocidental, com Rafael, Durer, Bellini, e a restante família de *maestri*. É conhecido como o produto de uma dotação divina, perícia extrema e planeamento astuto.” (2007, p. 342)

fotógrafos, ao fazer parte da fascinação vitoriana por modismos e fantasias, incluíam montagens de miniaturas delicadas em broches e medalhões, em decoração de guarda-joias ou até na roda de um leque.” (2000, p.132)

Após a descoberta oficial da fotografia, os diferentes processos inventados e explorados atingiram o seu pináculo (e posterior extinção) devido a rápidas mudanças no paradigma tecnológico, associadas à gradual evolução, em termos técnicos, dos processos de captura e fixação da imagem fotográfica. Deste modo, para além dos já referidos daguerreótipos de Daguerre, ou dos desenhos fotogénicos de Fox Talbot, que vieram a originar o processo fotográfico do calótipo, é importante mencionar outros processos fundamentais à primeira idade do *medium* fotográfico.

Destes, o processo de albumina destacou-se, enquanto processo de impressão dominante na segunda metade do século XIX, por possuir uma boa nitidez de imagem, aliada a um elevado alcance nos tons, brilho, e contraste relativamente ao calótipo. Foi introduzido pelo francês Louis Désiré Blanquard-Évrard (1802-1872), no ano de 1849, num método que consiste em cobrir uma folha de papel com clara de ovo salgada, sensibilizada posteriormente com uma solução de nitrato de prata, tendo esta por principal característica o uso da clara do ovo como meio ligante, a qual servia para que os sais de prata ficassem suspensos, sem se afundarem nas fibras do papel utilizado (Pavão, 1997). Segundo Collin Ford (1989), a albumina combinava assim o detalhe dos daguerreótipos com a possibilidade de impressão múltipla do calótipo, carecendo ainda de tempos de exposição demasiado elevados para a fotografia de retrato, problema que a invenção do processo de colódio húmido (1851) pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857), viria a resolver. No processo de Archer foram introduzidos tempos de exposição curtos, que possibilitavam assim a obtenção do retrato num suporte em vidro, conferindo uma boa nitidez de imagem na obtenção do negativo, o qual serviria como matriz para infinitas cópias, explorando o processo negativo-positivo por contato direto de Talbot, culminando geralmente numa impressão em albumina (Ford, 1989).

Deste modo, assistimos a diversas mudanças de foro tecnológico, assentes na pesquisa sobre técnicas ou processos que possibilitassem uma maior agilização nos tempos de exposição e maior simplicidade no

processamento da imagem fotográfica, desde a captura à sua impressão final. Assim, diversos outros processos foram criados e patenteados durante este período, rico em experimentações e propostas.³⁶

Contudo, foi através da introdução no mercado da primeira câmara fotográfica, simples de manejar e de fácil portabilidade, a *Kodak 100 Vista* (1888), seguida pela *Kodak Brownie* (1900), lançada pela companhia norte americana *Eastman Kodak*, com sede em Rochester, Nova York, que a fotografia assistiu a um estagnar da sua pesquisa de natureza química, à exceção dos processos de cor, que conduziram à definição da fotografia, tal como a conhecemos durante quase todo o século XX, em concordância com Luis Pavão, “em 1889 foi lançada no mercado a primeira película com suporte de plástico, o nitrato de celulose” (1997, p. 44).

O facto histórico acima descrito, protagonizado pela *Eastman Kodak Company*, associada também à produção de câmaras fotográficas de pequenas dimensões e à introdução do rolo fotográfico, veio a iniciar uma mudança irreversível na acessibilidade, simplicidade e rapidez do *medium* e da imagem fotográfica ao fotógrafo amador, à representação visual do mundo e ao advento do cinema (Pavão, 1997). Tais factos potenciaram a fotografia e a imagem como instrumentos privilegiados no crescimento de uma cultura baseada no ocularcentrismo até aos dias de hoje, tendo havido uma mudança irreversível na forma: dos sais de prata da emulsão da Kodak aos pixéis presentes nos sensores digitais da atualidade, permanece o conteúdo, i.e., a imagem enquanto baú de memória, meio de expressão ou comunicação.

³⁶ Tais como os processos baseados em sais férricos, analisados no capítulo 4.

2.4 Eugène Disdéri: para uma ideia de composição das *identidades sociais* através da imagem

Eugène Disdéri (1819-1889) foi um dos principais agentes da democratização fotográfica, ao divulgar a *carte de visite* (na década de cinquenta do século XIX), que consistia numa pequena impressão em albumina, com um tamanho aproximado de 6 x 10 cm. A acessibilidade da imagem às classes médias baixas tornou-se possível através de um método original desenvolvido e patenteado pelo fotógrafo. Como afirma Marie-Loup Sougez, “o método de Disdéri consistia em realizar múltiplas exposições com uma câmara de grande formato munida de quatro objetivas, por si inventada e patenteada, que permitia oito exposições/retratos ao invés de somente uma única captura.” (2001, p. 120) Disdéri mudou também o suporte utilizado na câmara, de metal para vidro, o que, na soma destas duas inovações, atenuou consideravelmente os custos, possibilitando-lhe enveredar por uma carreira comercial com a disseminação da venda de retratos à população de Paris.

Este novo modo de ver e de representar influenciou a percepção existente sobre a fotografia, uma vez que o seu invento rapidamente se expandiu para outros locais. A fotografia deixava assim de ser um produto acessível às elites, para se transformar num bem disponível às massas. São palavras de Rosenblum: “Portrait studios everywhere – in major cities and provincial villages – turned out millions of full – and bust – length images of working and trades people as well as of members of the bourgeoisie and aristocracy.” (Rosenblum, 1984, p. 62)³⁷

A massificação deste invento tornou também possível a criação do primeiro grande arquivo fotográfico de retratos existente no mundo – as *carte de visite* ou *cartões de visita* –, onde é possível conhecer, através das imagens sobreviventes, uma época com o seu estilo particular, a sua indumentária e um novo modo de autorrepresentação da sociedade, como confirma Sekula:

³⁷ “Estúdios de retrato por todo o lado - nas grandes cidades e vilas provincianas - revelaram-se milhões de imagens - de corpo inteiro e de busto - de trabalhadores e de comerciantes, bem como de membros da burguesia e da aristocracia.” (Rosenblum, 1984, p. 62)

Photography proliferated, becoming reproducible and accessible in the modern sense, during the late nineteenth-century period of transition from competitive capitalism to the financially and industrially consolidated monopoly forms of capitalist organization. By the turn of the century, then photography stood ready to play a central role in the development of a culture centered on the mass marketing of mass-produce commodities. (1981, p. 21)³⁸

Com efeito, as pessoas que se dirigiam a um estúdio para serem fotografadas desejavam dar de si a imagem que personificavam socialmente. Trajando as suas melhores roupas e adereços, apresentavam-se não apenas como aqueles que eram, enquanto “meros indivíduos”, mas como as personagens ou os papéis que representavam, dentro da sua própria escala social.



*Figura 1: Duc de Coimbra. (Disdéri [em linha], ca. 1855/1865)*³⁹

O uso da fotografia contribuía para uma construção social baseada na ilusão, pondo em cena uma complexa realidade, estruturada nas aparências. As imagens que emanavam dos estúdios fotográficos

³⁸ “A fotografia proliferou, tornando-se reproduzível e acessível, no sentido moderno, durante o final do século XIX, período de transição do capitalismo competitivo para formas de monopólio financeiramente e industrialmente consolidadas do capitalismo organizado. Na viragem do século, a fotografia estava pronta a desempenhar um papel central no desenvolvimento de uma cultura centrada no marketing de produção em massa.” (1981, p.21)

³⁹ Duque de Coimbra (Disdéri [em linha], ca. 1855/1865)

representavam o desejo social de ser ou querer representar algo numa ambivalência que transformava assim a fotografia numa temática sempre discutível, pelo seu carácter dúbio e dificilmente classificável, conforme exprime Pedro Miguel Frade: “Mas não fechemos os olhos às características extraordinárias que tornam as fotografias aptas para se tornarem elementos privilegiados de *jogos de verdade*” (1989, p. 90). Os *jogos de verdade* a que Frade alude, representam assim a capacidade existente da transformação de uma imagem fotográfica em realidades ficcionadas, originadas em aspirações de promoção do status e do bem parecer que a posse de um retrato representava naquele tempo para as diversas classes sociais.

Ao representar “objetivamente” a realidade de uma forma mecânica, a fotografia intervinha de um modo aparentemente neutro na relação direta estabelecida entre os significados de *existência* e *memória*. Então, as fotografias adquiriam um valor emblemático, na medida em que nelas se dava expressão a uma realidade social que adquiria valor exemplar. Por outras palavras, as fotografias tinham valor simbólico, de acordo com os códigos de representação da classe que se propunham ilustrar, como se observa na imagem acima (*figura 1*): a indumentária trajada, a pose e os hábitos encenados, que indiciam a presença de um homem que cultiva o conhecimento e aparenta um aspeto aprimorado e contemporâneo da sua época, no contexto da nobreza. Uma vez mais, Frade afirma que “teremos que distinguir, desde já, entre *exactidão representativa* e *verdade da representação*” (1992, p. 90), ao que acrescenta que “enquanto a primeira não garante, por si só, a segunda, esta, por sua vez, apenas é pensável e tecnicamente exequível pela mediação daquela” (1992, p. 90).

A possibilidade de se olhar mecanicamente o mundo e, principalmente, de o poder “conservar”, através de uma impressão fotográfica com qualidade e estabilidade suficiente para se tornar uma prova duradoura, abriu as portas a novas *classificações da realidade visível*. Esta nova ordem visual permitiu uma organização e sistematização não apenas da realidade, mas também da ilusão, o que inaugurou a natural relação, que se manteve até hoje, entre poder e imagem, ou entre construção e constatação, através da aparência dada pela prova fotográfica.

Como consequência natural, a fotografia cedo rompeu com a sua vocação positivista, centrada numa manifesta objetividade, para passar a ser enquadrada numa linguagem político-social na segunda metade do século XIX. Como afirma Sekula, “a fundamental tension developed between uses of photography that fulfill a bourgeois conception of the *self* and uses that seek to establish and delimit the terrain of the *other*.” (1981, p. 16)⁴⁰ Linguagem essa, onde estava manifesta o recurso à manipulação, com poses encenadas de modo a convir um certo estado de espírito, ou com pontos de vista parciais (no sentido em que promovem uma interpretação parcial da história), bem como a execução da propaganda através do *medium* fotográfico, levando à exploração da sua analogia ao real de um modo consciente e pré-planeado.

Assim, e por diversas vezes, a fotografia serviu propósitos determinados, tendo sido utilizada como uma arma discursiva capaz de atingir o seu alvo (o público) tanto com uma enorme eficácia, como com grande rapidez. Deste modo, a exploração dos elementos presentes na imagem, encarados como referentes do real, abriam a possibilidade de com ela se poder *construir* uma história, mesmo que de uma forma ficcionada. Este discurso, ainda que sustentado numa “prova” visível, é ele mesmo baseado na pressuposta veracidade da imagem.

Interligado com toda esta questão, recorro também a posição de Thomas Susanka com o seu texto *The Rhetorics of Authenticity: Photographic representation of War* (2012). Nele, Susanka comunica a dualidade existente entre a capacidade que o *medium* tem enquanto ferramenta de representação da realidade e, por outro lado, as estratégias comunicacionais exploradas pelos fotógrafos de guerra. Estes surgiram como mediadores de conflitos de guerra, tal como se observa na génese do fotojornalismo, com Roger Fenton (1819–1869), na sua reportagem sobre a guerra da Crimeia (1853-56). Nela, inaugura-se o jornalismo de guerra com a sua cobertura encenada, numa perspetiva lírica sobre um conflito armado, isento de sangue ou de mortes (tal como os tabloides ingleses desejavam, de

⁴⁰ “Mas durante a segunda metade do século XIX, uma tensão fundamental desenvolveu-se entre usos da fotografia que satisfazem a concepção burguesa do *próprio* e usos que procuram estabelecer e delimitar o terreno do *outro*.” (1981, p. 16)

modo a não impressionar a opinião pública burguesa, cofinanciadora do conflito). É um exemplo claro e hoje em dia (quase) inocente sobre a manipulação da imagem fotográfica para as massas ávidas de informação.

Na sua crítica sobre a questão da retórica da autenticidade, particularmente nos palcos de guerra, Susanka esclarece como os fotógrafos constroem *imagens autênticas* através da escolha do assunto e perspectiva, recorrendo a técnicas de captura, tais como o efeito de desfoque para uma estratégia de estilo, provocando a ilusão de movimento e ação, ou ainda do foco seletivo atribuído a partes da imagem, o que naturalmente distorce a objetividade fotográfica.

O paradigma do real e da ficção estava já presente, talvez de um modo inconsciente, na auto encenação de suicídio pelo fotógrafo Hippolyte Bayard (1801-1887), datada de 1840. Sobre *Autoportrait en noyé*, Michel Frizot descreve: “La scène est donc à interpréter comme la présentation d’un corps de noyé à la morgue et ce corps est celui de l’inventeur d’un procédé photographique – Bayard lui même – non reconnu par la société (le gouvernement, les savants, les journaux).” (1994, p. 30)⁴¹ A impossibilidade do fotógrafo se registar a si mesmo (por estar morto) evidencia o gesto performático por trás da elaboração desse registo. A sua imagem servia como contestação ao facto de a atribuição do invento da fotografia ter sido dado a Daguerre pela Academia, em detrimento de Bayard, que antes tinha criado um processo idêntico, mas que ao invés do suporte em cobre utilizava o papel: “Celui qui a inventé le positif direct en 1839 se plaint, un après, de s’être vu préférer Daguerre et de n’avoir eu comme seul recours que le suicide.” (Frizot, 1994, p. 30)⁴²

Disdéri foi também protagonista de uma outra imagem de grande cariz instrumental: a fotografia por si tirada aos dirigentes da comuna de Paris, depositados nos seus caixões, após o fuzilamento (*figura 2*). Joël Petitjean relata o levantamento fotográfico realizado sobre o acontecimento:

⁴¹ “A cena é assim interpretada como a apresentação de um corpo afogado na morgue sendo o corpo do inventor de um processo fotográfico - Bayard ele mesmo - não reconhecido pela sociedade (governo, estudiosos, jornais).” (1994, p. 30)

⁴² “Aquele que inventou o positivo direto em 1839 reclama posteriormente, a ter sido preferido Daguerre e a não ter tido recurso algum para além do suicídio.” (Frizot, 1994, p. 30)

Quant aux images authentiques des nombreux tués de la semaine sanglante, elles semblaient très rares : un Portrait de Dombrowski mort par Darlot et deux images de cadavres de communards fusillés, l'un prise dans un hôpital, l'autre attribué à Disdéri, montrant de façon exceptionnellement direct des corps numérotés placés dans des cercueils. (1994, p. 146)⁴³



Figura 2: Cadavres de Communards Fusillés (Disdéri [em linha], 1871)⁴⁴

Cadavres de Communards Fusillés (1871) é uma fotografia perturbadora, que expressa o desígnio que o poder centrado em Versalhes – governo representativo do segundo império francês e composto por militares, juízes e clérigos –, quis dar às forças de oposição, lideradas por agentes do povo e das classes trabalhadoras. Em suma, a imagem dos representantes da comuna de Paris executados é elucidativa da “utilidade” da fotografia para fins de disseminação da mensagem ideológica ou propaganda do poder hierárquico, sendo neste caso específico difundido o extermínio das forças opostas ao regime estabelecido.

⁴³ “Quanto às imagens autênticas dos numerosos mortos da semana sangrenta, elas aparentam ser bastante singulares: um Retrato de Dombrowski morto por Darlot e duas imagens de cadáveres de Communards fuzilados, uma tomada num hospital, a outra atribuída a Disdéri, mostrando de um modo excepcionalmente direto os corpos numerados colocados em caixões.” (1994, p. 146)

⁴⁴ Cadáveres dos Communards Fuzilados (Disdéri [em linha], 1871)

2.5 A rutura avant-garde: numa contra linguagem ao discurso identitário do *medium*

Alexander Rodchenko (1891-1956), um dos líderes do movimento construtivista russo, defendia o uso de ferramentas de propaganda como o design, a fotografia e a fotomontagem, ferramentas essas que se viriam a tornar estruturantes para a comunicação de massas, como catalisadoras de uma mensagem a difundir. Neste contexto específico, essa propaganda servia um ideal soviético de modernidade, assente na imagem de revolução em torno de um líder espiritual, Vladimir Ilitch Lenine (1870-1924), tal como o dramaturgo e poeta construtivista Sergei Tretyakov (1892-1937), expressa no seu ensaio *The Paths of Modern Photography* (1928): “The poster. The book cover. The postcard. The atlas. The guidebook. The textbook. All these are different kinds of useful objects that dictate to the photographer different methods of photographing.” (1928, p. 254)⁴⁵ Estes pressupostos são hoje reconhecidos como elementos fundadores de uma nova linguagem, a qual veio a estabelecer os alicerces de uma nova modernidade dentro da cultura visual.

Esta linha de pensamento foi continuada por Walter Benjamin em 1936, numa Alemanha nas vésperas de uma grande guerra. No seu ensaio *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), Benjamin reflete sobre essa nova era, prevendo a cultura de massas. Na sua análise, Benjamin argumenta que a arte se encontrava num estado de transição, devido ao nascimento dos novos aparatos tecnológicos no final do século XIX, como a câmara fotográfica e o cinema. Estes possibilitavam a disseminação da matriz a uma escala sem precedentes, levando a arte de uma escala mágico-ritual, ligada ao culto, para uma escala político-social, relacionada com a sua exposição às massas. Como conclui Benjamin, “o seu [dos movimentos de massas] agente mais poderoso é o filme. O seu significado social também é inimaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspeto destrutivo e catártico: a liquidação do valor da

⁴⁵ “O poster. A capa do livro. O cartão postal. O atlas. O guia de viagem. O livro didático. Todos estes são diferentes tipos de objetos úteis que ditam para o fotógrafo diferentes métodos de fotografar.” (1928, p. 254)

tradição na herança cultural” (1992, p. 79). Com esta abordagem, Benjamin influencia o pensamento filosófico moderno sobre a arte, influência essa que permanece até à contemporaneidade.

Em suma, no século XX, a imagem fotográfica, a cinematográfica, bem como outras técnicas assentes no processo fotomecânico de reprodução de imagens, ajudaram a construir as identidades de diversos regimes. Temos, como exemplo, a proposta cinematográfica do socialismo de Lenine, concebida com a ajuda de realizadores notáveis, criando uma imagem do proletariado em prol da causa revolucionária. Esta ideia é expressa por Luís Torgal, quando descreve a invenção do filme de propaganda na União Soviética, onde “Sergei Eisenstein (nem sempre em relação totalmente pacífica com o estado) será sempre celebrado como um dos mais prestigiosos e notáveis cineastas em termos de estética e propaganda” (2001, p. 69).

Esta simultaneidade – entre filme e fotografia, como meios privilegiados de comunicação para as massas –, permitia o desenvolvimento de novas linguagens, fruto da criatividade e liberdade de pensamento dos seus autores, expressa na criação de novos patamares de entendimento humano. São palavras de Gilles Deleuze:

É precisamente a diferença entre a dialética moderna, de que Eisenstein se reclama, e a dialética antiga. Esta é a ordem das formas transcendentais que se atualizam num movimento, enquanto que aquela é a produção e a confrontação de pontos singulares imanentes ao movimento. (2004, p. 17)

Evocando as dialéticas antiga e moderna, Deleuze convoca a relevância do papel do autor na criação de uma linguagem autónoma e independente, através do recurso à *montagem intelectual*, no caso do cinema de Eisenstein, técnica a partir da qual este produz construções fragmentadas sobre a realidade, induzindo a um novo nível de percepção sobre a sua obra.

Também o crítico de arte húngaro Alfred Kemény, no início da década de 1930, pensava o autor como um artista interveniente no seu contexto social. No texto *Photomontage as a Weapon in Class Struggle* (1932), Kemény afirma que “the photo “monteur” is an artist – not an engineer. And the photo “montage” is a work of art – not just a machine.” (1932, p.

204)⁴⁶ Ao defender a técnica da fotomontagem como uma forma de arte e, principalmente, como um meio para a disseminação de ideias revolucionárias, o autor transmite o conceito de artista como parte integrante do movimento social revolucionário e da arte como arma para a luta de classes: “A work of art that offers completely new opportunities – with regard to content, not just form – for uncovering *relationships, oppositions, transitions, and intersections of social reality*.” (Kemény, 1932, p. 204)⁴⁷

Este experimentalismo, baseado numa nova linguagem imagética, proporcionou também a introdução de novos planos ou enquadramentos que viriam a ser adoptados pela indústria cinematográfica moderna, tais como: a eliminação de ruído visual (detalhe desnecessário), os close-ups, a utilização de composições diagonais que introduzem dinamismo, os planos picados e os jogos de luz e sombra.

À volta de toda esta discussão, no seio do movimento avant-garde, desafiavam-se os princípios da técnica fotográfica, quer no caso da fotomontagem – recheada de múltiplos elementos pictóricos com recurso à fusão entre imagem fotográfica e imagem gráfica –, quer no campo intelectual, onde a discussão incidia numa crítica feroz ao alinhamento teórico-romântico, como expresso novamente por Rodchenko no seu ensaio *Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot* (1928):

I don't think there's any choice. Art has no place in modern life. It will continue to exist as long as there is a mania for romantic and as long as there are people who love beautiful lies and deception. Every modern cultured man must wage war against art, as against opium. Photograph and be photographed! (Rodchenko [b], 1928, p. 241)⁴⁸

Criavam-se as bases para a transformação cultural, ou, tal como Jeff Wall exprime no seu ensaio “*Marks of Indifference*”: *Aspects of Photography*

⁴⁶ “O foto “monteur” é um artista - não um engenheiro. E a foto “montagem” é uma obra de arte - não apenas uma máquina.” (1932, p. 204)

⁴⁷ “Uma obra de arte que oferece oportunidades completamente novas - no que diz respeito ao conteúdo e, não apenas na forma - para descobrir relacionamentos, oposições, transições e interseções da realidade social.” (Kemény, 1932, p. 204)

⁴⁸ “Acho que não há qualquer outra escolha. A Arte não tem lugar na vida moderna. Ela continuará a existir enquanto houver uma mania pelo romântico e enquanto houverem pessoas que amam belas mentiras e enganar. Todo o homem culto moderno tem de declarar guerra contra a arte, como contra o ópio. Fotografa e sê fotografado!” (Rodchenko [b], 1928, p. 241)

in, or as, Conceptual Art (1995), a rutura tinha o seu início através de um forte espírito crítico advindo das vanguardas e com laços diretos a uma linguagem assente na comunicação para as massas: “At this moment the art-concept of photojournalism appears, the notion that art can be created by imitating photojournalism. This imitation was made necessary by the dialect of avant-garde experimentation.” (2007, p. 342)⁴⁹ A consciência da necessidade de transformação dava assim lugar a novos modelos de representação, por sua vez orientados pelas vanguardas, que revolucionaram aquilo que se entendia como sendo paradigmático, no que ao papel social da fotografia dizia respeito.

Dando expressão a estas mudanças, a fotografia afirma o seu valor conotativo, o qual, de acordo com Roland Barthes, surge através da relação com o modo como a sociedade a interpreta. Sobre o valor denotativo e conotativo da imagem fotográfica, Barthes esclarece: “Em suma, todas estas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela.” (2014, p. 13) Este exemplo elucida-nos sobre a forma como se associam certos conceitos às imagens, por vezes descaracterizando-as, outras manipulando-as, em função do discurso pretendido. Deste modo, a imagem fica sujeita a uma exploração do seu sentido e sucumbe por vezes ao imperativo teórico que lhe é dado.

Neste período e contexto específico, a fotografia emergia definitivamente de um contexto positivista, como um espelho realista da verdade, para se inserir num outro de cariz revolucionário, como ferramenta de teor crítico e social, na construção de uma nova ilusão sobre essa mesma verdade. A fotografia surge assim como um meio de interação entre o visível, de acordo com a visão humana (com os seus limites correspondentes), e o não visível, inerente à própria linguagem e experimentalismo do processo fotográfico, ao propor realidades paralelas sobre a forma de imagem.

Contudo, apesar da sua emancipação, a fotografia encontra-se permanentemente sujeita a diversos contextos ou enquadramentos teóricos que sobre ela se fazem, através da exploração da sua elevada plasticidade e

⁴⁹ “Neste momento a conceito-(de)arte no fotojornalismo aparece, a noção de que a arte pode ser criada por imitação do fotojornalismo. Esta imitação tornou-se necessária com a dialética de experimentação avant-garde.” (2007, p. 342)

ambiguidade. Sendo uma presença/ausência (Júnior, 2010)⁵⁰ e também uma verdade/ficção (Fontcuberta, 2013),⁵¹ características que suscitam diversas interpretações ou possibilidades de aplicação sobre a imagem fotográfica. Todo este movimento foi posteriormente anulado na antiga União Soviética, de um modo claro e inequívoco de contrarreforma visual pelo movimento do *Realismo Socialista*, implementado a partir de 1932 sob a governação de Josef Stalin (1878-1953), o qual banuiu o movimento avant-garde e a profusão de autores a ela associada. Em suma, pensar e analisar o carácter ou natureza da fotografia deve estar continuamente sujeito à presença de uma linha com muitas ramificações possíveis.

⁵⁰ Segundo Juan Fontcuberta no livro *Camouflages* (2013).

⁵¹ Segundo Norval Baitello Júnior no livro *A Maçã, a Serpente e o Holograma: Esboços Para uma Teoria da Mídia* (2010).

2.6 Tipologias

Diversos fotógrafos contribuíram para o estabelecimento de novas interpretações visuais sobre a realidade e o entendimento que fazemos da mesma, ao estimularem diferentes percepções do mundo, que ora seguem uma linha mais ou menos clara, mais ou menos objetiva e/ou comparativa.

Estas novas formas de *ver*, alicerçadas na construção de tipologias, vieram ampliar parte do entendimento que detínhamos sobre a realidade, ao possibilitarem modos de observação assentes em formas sistematizadas e taxonómicas, logo de catalogação e comparação, sobre o assunto fotografado. É, por exemplo, o caso de Karl Blossfeldt (1865-1932), na representação de um mundo botânico mais aproximado e detalhado do que o permitido à visão humana. Também nos estudos sistematizados de Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904), pela repetição dos gestos e dos movimentos, nos apercebemos da natureza científica e comparativa da fotografia. Podemos ainda evocar os levantamentos arquitetónicos da Paris de Eugène Atget (1857-1927), a análise social e humana da Alemanha de August Sander (1876-1964), ou a catalogação dos vestígios arquitetónicos industriais de Bern (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015) e a consequente Escola de Düsseldorf.

Assim, no presente subcapítulo, tratarei de fazer uma análise sumária de alguns autores que, recorrendo ao método comparativo, viabilizaram não só a inclusão de um novo olhar sobre a realidade, mas também uma visão expandida dessa mesma realidade, através das experiências e partilha visual dos seus microuniversos.

2.6.1 As tipologias do não visível

Através de imagens revestidas por um carácter de observação sobre o detalhe, Karl Blossfeldt legou-nos uma visão singular sobre o meio vegetal, potenciando o desenvolvimento da fotografia, que de um “mero” meio técnico de captura e registo do mundo à nossa volta se vai aos poucos transformando num meio de expressão autoral. Acompanhando a linguagem visual de Blossfeldt, somos convidados a experienciar um ponto de vista diferenciador, já que a escala e a perspetiva sobre o assunto nos permitem ter uma proximidade que, de outra forma e sem a mediação do equipamento fotográfico, seria difícil de alcançar.

Hans Christian Adam (2014) contextualiza o modo de fazer de Blossfeldt com a necessidade de dar aulas surgida no ano de 1898, momento a partir do qual o fotógrafo teria começado a registar pormenores de plantas de modo a ser possível uma observação mais detalhada da estrutura das mesmas. Ao procurar uma tipificação do assunto-planta, o observador vai tomando contacto com as diferentes partes: as formas detalhadas – estrutura ou simetrias. Como conclui Adam: “A técnica formal que utilizava para chegar aí implicava a ampliação, com o consequente efeito de estranheza visual e a satisfação estética, enquanto a ideia e o princípio didático, residiam por seu lado, na repetição.” (2014, p. 30) Assim, a repetição e consequente comparação transformam-se em ferramentas capazes de sublinhar aspetos do quotidiano que tendem a passar despercebidos, como as pequenas plantas que nos rodeiam, deste modo contribuindo para uma maior consciencialização sobre a diversidade visual existente à nossa volta.

Também Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, através da visualização e estudo do movimento, abriram as portas para o campo do não visível. Através de uma captura mecânica sobre a impossibilidade do olhar, estes fotógrafos propuseram-nos um novo entendimento sobre o movimento e a velocidade. No caso de Étienne-Jules Marey, o autor expõe esta expansão do olhar de um modo aparentemente não figurativo (*figura 3*), com a fotografia *Geometric Chronophotography of the Man in the Black Suit* (1883), seguindo ao mesmo tempo um registo híper realista, de congelação

dos diferentes momentos através de um ponto de vista científico, que permite a análise do movimento.

Esta imagem viria a ter repercussões no campo das artes plásticas, influenciando artistas como Marcel Duchamp (1887-1968) na concepção da sua obra *Nu descendo as escadas* (1912). Como afirma Naomi Rosenblum sobre a obra de Marey, “adapted Marey’s schema to transform the posed female nude – conventionally an expression of immobility – into a supremely energetic statement that proclaims its modernism while maintaining a tie to hallowed tradition” (1984, p. 255).⁵² Sendo atestado pelo próprio Duchamp em entrevista dada a Pierre Cabanne (1921-2007):

-No *Nu Descendant un Escalier*, não há uma influência direta do cinema?

-Sim, seguramente. É aquela coisa do Marey...

-A cronografia.

-Sim. Eu tinha visto numa ilustração de um livro de Marey como ele indicava às pessoas, que fazem esgrima ou montam, os diferentes movimentos com um sistema de pontilhados. (2002, p. 52)

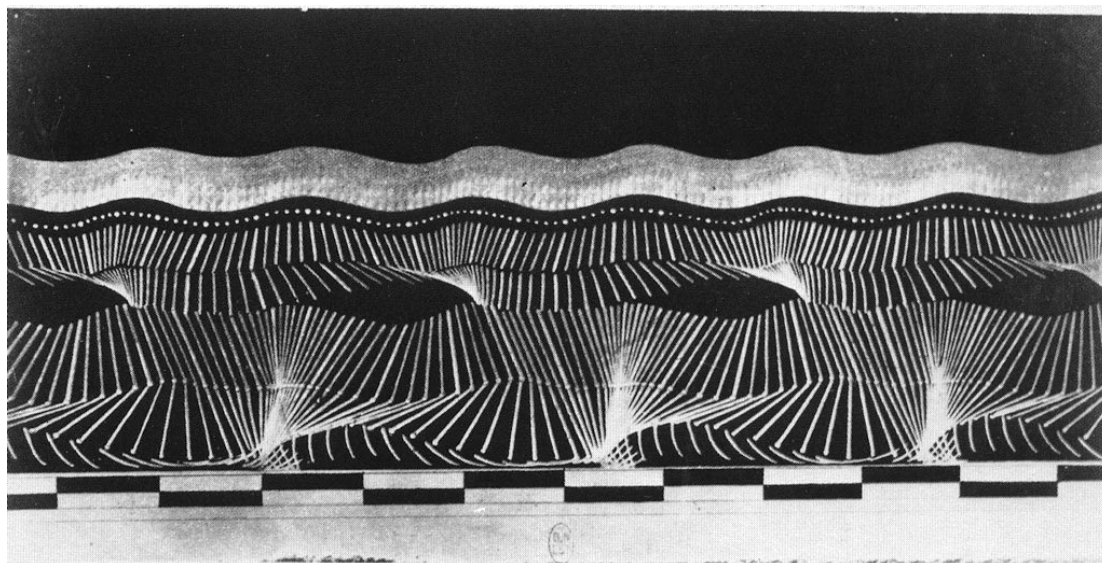


Figura 3: Geometric Chronophotography of the Man With the Black Suit. (Marey [em linha], 1883)⁵³

Esta obra fotográfica passou assim a sua primeira função de “auxílio”

⁵² “Adaptou um esquema de Marey para transformar a pose feminino nua - convencionalmente uma expressão de imobilidade - numa declaração extremamente energética que proclama o seu modernismo, mantendo um laço com a santificada tradição” (Rosenblum, 1984, p. 255).

⁵³ Cronografia Geométrica do Homem com o Fato Preto (Marey [em linha], 1883)

à ciência para se inserir numa nova linguagem de cariz interdisciplinar. As novas hipóteses de representação, demonstradas através do congelamento da imagem em movimento, determinaram assim duas certezas: a primeira coloca a fotografia como um registo de cariz científico, proporcionador de entendimento sobre um fenómeno impossível de ser registado a olho nu; a segunda advém da possibilidade de se poder observar uma rápida fração de tempo condensada em imagem, multiplicada através de numerosos registos, revelando uma dimensão paralela à nossa. Segundo as palavras de Susan Sontag, essa dimensão paralela, do não visível, era precisamente aquilo que conferia à fotografia um carácter tão inerentemente surrealista: “O surrealismo encontra-se no cerne da atividade fotográfica: na criação de um duplicado do mundo, de uma realidade em segundo grau, mais limitada mas mais dramática do que aquela que a nossa visão natural permite perceber.” (2012, p. 57)



Figura 4: Animal Locomotion, plate 156. (Muybridge [em linha], 1867)⁵⁴

Também o trabalho de Eadweard Muybridge nos impressiona pela visão mecânica da realidade, demonstrando como o fotógrafo, com o seu equipamento técnico, é capaz de criar um novo paradigma visual, com a criação de *instantes privilegiados*, utilizando o conceito de Gilles Deleuze, no que diz respeito às fotografias da locomoção dos cavalos: “Pode-se chamá-los instantes privilegiados; mas não é de maneira nenhuma no sentido das

⁵⁴ Locomoção Animal, placa 156 (Muybridge [em linha], 1867)

poses ou de posturas gerais que caracterizam o galope nas formas antigas. Estes galopes nada têm a ver com pose, e seriam mesmo formalmente impossíveis como poses.” (2004, p. 17)

Para além de um estudo do movimento, Muybridge interpela-nos com a possibilidade de ver aquilo que se encontra fora do espectro da nossa percepção. Assim, e perante esta nova faculdade de expansão do olhar, desconstruindo a noção que temos do tempo/movimento, o invisível dá lugar ao visível, graças à observação do congelamento de vários momentos em suspenso.

Através de representações visuais ancoradas em fórmulas de repetição sistemática, a cartografia visual criada pelos fotógrafos que exploravam a cronofotografia permitiu desafiar a ideia previamente construída da fotografia como máquina de reprodução do real, sugerindo que esta seria capaz de nos “revelar” algo que até então parecia estar para lá desse plano do real. Deste modo, as noções de tempo e de movimento foram percecionadas, pensadas e discutidas sob novas perspetivas, expandido também o arquivo da linguagem fotográfica.

2.6.2 As tipologias do visível I O efeito Atget

Na Paris do século XIX ocorreu uma profunda revolução arquitetónica, a qual viria a contribuir para transformar uma cidade, de características ainda medievais, numa urbe que passou a ser símbolo do desenvolvimento e modernização para o mundo.

A reforma urbana de então, conhecida por *haussmannização*, foi patrocinada por Napoleão III e delegada à responsabilidade do Barão George Eugène Haussmann (1809-1891). Esta originou uma profunda alteração na perceção sobre o espaço que entendemos como *urbe* para os habitantes locais, das ruelas para as *boulevards* (avenidas) ou dos pequenos pátios para as grandes praças, conduzindo a novas formas de estar ou habitar o lugar coletivo, e o qual, no decurso de três décadas, entre 1853 e 1870, alterou a faceta de Paris de um modo irreversível (Krase, 2008).

Como resposta à consciencialização sobre as intensas mudanças em curso surgiu, inicialmente, a *Commission Nationale des Monuments Historiques* (1837). Esta estrutura, a par da *Misson Héliographique*, a partir do ano de 1851, empreendeu um inventário fotográfico, a nível nacional, sobre os monumentos históricos (Krase, 2008)⁵⁵ marcando também a transição de um processo fotográfico – o daguerreótipo –, para um outro – o calótipo. São palavras de Jorge Ribalta: “The mission Héliographique marked the transition from the daguerreotype to the calotype, to the use of the paper negative, which made possible multiple copies and corresponded to a period of rapid technological innovation in photography.” (2008, p. 55)⁵⁶

Futuramente, seria criada a *Commission du Vieux Paris* (1898), com vista à coordenação da conservação, pesquisa e documentação de monumentos, onde o fotógrafo Eugène Atget (1857-1927) iniciou o seu trabalho fotográfico sobre a cidade velha de Paris (Krase, 2008).

⁵⁵ Segundo Andreas Krase no ensaio *Arquivo de Olhares – Inventário de Objetos, Paris de Eugène Atget* (2008).

⁵⁶ “A missão Héliographique marcou a transição do daguerreótipo para o calótipo, para o uso do papel negativo, possibilitando múltiplas cópias e correspondendo a um período de rápida inovação tecnológica em fotografia” (Krase, 2008, p.55).

A categoria de património histórico emerge assim no pós Revolução Francesa, contribuindo a mesma para a validação e garantia de existência de uma identidade estatal coesa, já que este se fundamentava na criação do mito sobre a nação, assente em formas simbólicas de legitimidade e numa forma única de historicidade, no qual o património se apresenta como elemento basilar da retórica (Ribalta, 2008).

Este paradigma político, o do estado-nação, levou a profundas modificações na sociedade, as mesmas que fizeram do *medium* fotográfico uma ferramenta essencial à construção de novos pontos de vista. Como assinala Ribalta (2008), é no século XX que a fotografia cimenta a sua relação com as esferas da economia e na cultura. Contudo, a imagem fotográfica tanto pode servir campos mais institucionalizados, como dimensões mais singulares, relacionadas com a individualidade do fotógrafo. Atget, ao invés de registar os símbolos históricos da urbe, optou por fotografar uma cidade de ruas e vielas, cantos obscuros e lugares aparentemente demasiado triviais (ao olhar) para uma cidade grandiosa como Paris. Ao sair da monumentalidade parisiense, Atget inaugurou uma nova linha de pensamento fotográfico, como constata Walter Benjamin, para quem “é a partir destes trabalhos que a fotografia surrealista prepara uma salutar alienação entre ambiente e pessoas. Liberta o campo ao olhar politicamente elaborado, de forma a que todas as intimidades cedam o lugar à iluminação do pormenor.” (1992, p. 128)

As fotografias de Atget apresentavam-nos não o reflexo da aparência que seria suposto ter um local ou assunto (segundo a perspetiva oficial de Napoleão III,⁵⁷ que patrocinara uma reconstrução da cidade em larga escala), mas, antes, a do próprio imaginário do autor, enquanto ser interpretativo e participativo naquilo que o rodeia e o qual se encontra politicamente consciente do mundo que escolhe mostrar.

⁵⁷ Com o fotógrafo Charles Nègre (1820-1880) observa-se um exemplo claro da subordinação da linguagem visual a uma estética do poder. Na sua série sobre o *Asilo Imperial de Vincennes* (1859), o autor cria imagens que parecem fazer parte de uma estratégia oficial, já que é legítimo pensar que o seu principal objetivo fosse o de transmitir uma imagem positiva e moderna da instituição e do seu fundador, também comissário das imagens, Napoleão III (Gernsheim, 1982).

Deste modo, e atentando na relação da fotografia com uma das dimensões do surrealismo, nomeadamente na reprodução em duplicado dos elementos que nos rodeiam e que sugere um plano ilusório, observa-se uma ténue linha entre as imagens que vemos, com os nossos olhos e aquelas que são fabricadas através de um aparato mecânico. Esta ideia é proposta por Susan Sontag (2012), através do conceito de *realidade em segundo grau*, onde Sontag evoca o supérfluo de categorizar o *medium* como surreal, já que ele o é por natureza: “O surrealismo encontra-se no cerne da atividade fotográfica: na criação de um duplicado do mundo, de uma realidade em segundo grau, mais limitada mas mais dramática do que aquela que a nossa visão natural permite perceber.” (2012, p. 56)



Figura 5: Avenue des Gobelins (Atget [em linha], 1925)⁵⁸

Este outro mundo, ou duplicado do mesmo, tinha já sido assinalado por Walter Benjamin, no seu ensaio *Kleine Geschichte der Photographie - Pequena História da Fotografia* (1931). Aí, Benjamin descreve o “trabalho” de Atget como um “desmascarar da realidade” (1992, p. 126). Com efeito, tal

⁵⁸ Avenida dos Gobelins (Atget [em linha], 1925)

como Benjamim refere, Atget escolheu desconstruir/construir uma outra realidade, a sua, sob um ponto de vista social, contrapondo a abordagem mais institucional (e quase fotográfica) do impressionista francês Gustave Caillebotte (1848-1894), expressa nas pinturas que nos deixa, representativas da *hausmannização* decorrente na cidade de Paris, tais como *Le Pont de l'Europe* (1876)⁵⁹ ou ainda *Rue de Paris, Temps de Pluie* (1877).⁶⁰

Através das fotografias de Atget podemos observar o mundo não com os olhos de um fotógrafo da época (e respetivos filtros socioculturais), mas, antes, através da sua visão diferenciada. Dotado de uma visão crítica e emancipado dos cânones existentes, Atget foi capaz de criar uma linguagem nova, expressivamente próxima do espaço que habitava: Paris. O fotógrafo francês legou-nos assim uma visão poética notável e extensa sobre a arquitetura e o quotidiano de Paris do seu tempo, ao mesmo tempo que nos dá a conhecer o seu carácter expressivo.

Segundo Ribalta (2008), Eugène Atget, oito anos após iniciar a sua carreira de fotógrafo, em 1890, quando provia "documentos para artistas", começa a fotografar a cidade que o rodeava, o que continua a fazer até o dia da sua morte, em 1927, compilando um arquivo de mais de 8.000 negativos por ele organizados em distintas categorias ou séries. Este olhar compulsivo sobre a cidade leva-o a iniciar um intenso processo de catalogação visual, onde podemos encontrar as várias etapas de transformação da capital Francesa. Em suma, através dos arquivos de Atget é possível conhecer uma cidade que, ainda com vestígios medievais, dava lugar às grandes avenidas, à modernidade e ao apagamento de traços até então característicos da cidade. Como nos descreve Andreas Kruse: "As mudanças radicais na forma da cidade, instigadas entre 1853 e 1870 pelo Barão George Eugène Haussmann (1809-1891), o Prefeito Responsável pela Construção, haviam

⁵⁹ *A Ponte da Europa* (1876). Imagem presente na sua versão digital na página do Wikimedia Commons, the free media repository, [em linha], acedido em 3 de julho de 2017, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Pont_de_l%27Europe#/media/File:Caillebotte-PontdeL%27Europe-Geneva.jpg

⁶⁰ *Rua de Paris, Tempos de Chuva* (1877). Imagem presente na sua versão digital na página do Wikimedia Commons, the free media repository, [em linha], acedido em 3 de julho de 2017, disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_de_Paris,_temps_de_pluie#/media/File:Caillebotte_Rue_de_Paris.jpg

criado uma consciência intensa quanto à unicidade e brevidade dos edifícios históricos.” (2008, p.128)

Atget, na sua dedicação ao trabalho de recolector/construtor das imagens que via à sua volta e consciente do valor desse legado, enquanto documento/testemunho, deixa um arquivo repleto de diferentes locais nos álbuns *Vieux Paris* [Paris Antiga] e *Interieurs Parisiens* [Interiores parisienses]. Esses locais, onde na maioria das vezes a presença das pessoas se dá de forma latente ou subliminar, pautam-se por um ambiente misterioso, ambiente esse que se torna mais denso à medida que registamos os espaços desabitados e a ausência do ser humano. Como descrito por Benjamin, as fotografias de Atget “não são solitárias, mas sim sem ambiente; a cidade, nestas fotografias, parece uma casa arrumada que ainda não tem inquilino” (1992, p. 128).

Numa outra perspetiva, Atget regista a sociedade que o rodeia através de retratos de trabalhadores especializados em ofícios de rua, velhos artesãos, prostitutas ou habitantes das zonas periféricas da cidade. Num ponto de vista próximo, humilde e genuíno, o fotógrafo tenta dar visibilidade às camadas com menos notoriedade, numa cidade estratificada pelas suas diversas camadas sociais. Assim, o arquivo fotográfico de Atget, tanto na sua escala arquitetónica, como humana, ganha uma dimensão crítica. Por exemplo, a observação das ruelas contrasta com as imagens das grandes avenidas, símbolos da remodelação urbanística de Paris, ocupando assim os habitantes dos *biddonsvilles* (bairros de lata), as prostitutas ou os *petits métiers*, o espaço mais visível da dimensão humana na obra de Atget.

Atget não poderia adivinhar a forma como o seu trabalho viria a influenciar o pensamento e o discurso sobre a cultura fotográfica. Mas, na verdade, no arquivo que deixou e no modo como percecionou e transmitiu a sua visão do seu mundo, Atget incentiva a uma perspetiva consciente e crítica sobre a imagem construída. Assim também assinala Paula Catrica, quando nos diz que “rather than merely discussing the artistic merits and intentions behind Atget’s pictures, it is significant to consider why and how

those photographs attract such contradictory perceptions, critical views and acts of re-montage.” ([em linha], 2012, p. 224)⁶¹

Em suma, as imagens de Atget influenciaram o futuro uso e aplicação do *medium*, através da uma renovação no olhar/linguagem subversivo (à época), contribuindo para a transmissão de uma interpretação singular sobre o mundo e para a abertura de espaço na confirmação de uma realidade paralela: a fotográfica.

⁶¹ “Ao invés de simplesmente se discutirem os méritos artísticos e intenções por detrás das imagens de Atget, é importante considerar o como e o porquê dessas fotografias atraírem percepções contraditórias, pontos de vista críticos e atos de remontagem.” (Catrica [em linha], 2012, p. 224)

2.6.3 A imagem ideologicamente reprimida nas tipologias sociais de August Sander

Como paradigma fotográfico, do uso de formas sistematizadas e comparativas assentes na apresentação da realidade através de tipologias fotográficas, observa-se o projeto *People of the 20th Century* do fotógrafo August Sander. Nele, Sander estabelece um retrato documental do povo alemão, num extenso projeto que interrelaciona a vida do autor (Sander trabalhou nele durante toda a sua vida), com o desenvolvimento da sociedade em seu redor. Dorothy C. Rowe resume: “The project was originally conceived in 1910 but was not formalised by Sander until the mid-1920s, although the photographs eventually included in subsequent and posthumous reconstructions of the project range in date from 1892 to 1954.” ([em linha], 2013)⁶²

Nas capturas fotográficas realizadas, Sander manifestava um olhar sobre as características e diversidade do povo alemão, expresso na representação das diferentes classes sociais, no exercício do trabalho, do lazer, da cultura ou do aparente quotidiano. O projeto viria a ser publicado, pela primeira vez, em 1929, no livro *Face of Our Time (Anlitz der Zeit)*, num contexto político, cultural e científico que se encontrava ainda sob a influência de perspetivas científicas como o Darwanismo social, a Eugenia, a fisionomia ou a frenologia. Posteriormente, em 1962, publicaria ainda *Mirror of Germans: People of the Twentieth Century (Deutschenspiegel: Menschen des Zwanzigsten Jahrhundert)*.

Ao longo da sua investigação, Sander tenta apresentar uma tese visual sobre aquilo que podemos compreender como a interpretação do povo alemão da primeira metade do século XX. Nas suas fotografias, a sua sensibilidade, instinto e olhar, vão estando cada vez mais presentes. No entanto, o projeto não deixa de preservar a sua matriz científica, como confirma Christian Weikop ao dizer que “a complex investigation of the social

⁶² “O projeto foi originalmente concebido em 1910, não sendo formalizado por Sander até meados da década de 1920, embora as fotografias eventualmente incluíssem nas reconstruções póstumas e subsequentes da extensão do projeto as datas de 1892 a 1954” ([em linha], 2013).

structure in Germany presented in the form of a typological inventory” ([em linha], 2014, p. 130).⁶³

Para melhor compreender o enquadramento histórico deste projeto é preciso ressaltar que, no contexto cultural, as imagens evocam tanto o realismo do século XIX, como o movimento artístico da nova objetividade (*Der Neue Sachlichkeit*), surgido na Alemanha na década de 1920 (Rosenblum, 1984). Já no contexto político e social, o projeto decorre num período de forte progresso tecnológico e mecanização do trabalho, de crescimento dos diversos nacionalismos europeus, num pós primeira guerra mundial (1914-1918) e num pré segunda guerra mundial (1939-1945), sobretudo se atendermos ao ano de edição do livro *Face of Our Time* (1929), o qual veio a desencadear uma difícil relação de Sander com a sociedade política em que vivia. É através das associações forma/conceito que as imagens de Sander acabam por estimular o debate entre o discurso autoral e o discurso político vigente, uma vez que esse catálogo de tipologias do povo alemão acaba por alimentar um debate de foro sociológico. São palavras de Alfred Döblin, em jeito de conclusão: “Sander has succeeded in writing sociology not by writing, but by producing photographs - photographs of faces and not mere costumes” (2008, p. 13).⁶⁴

As imagens de Sander mostram assim a representação de um povo debaixo do seu olhar cúmplice. Através de retratos de cariz comparativo, de modos de estar e trabalhar na sociedade, das características e da diversidade dos seus habitantes, Sander faz prevalecer uma perspetiva singular sobre o povo alemão, por meio de taxonomias representativas do indivíduo enquanto elemento de uma classe social ou trabalhadora, tal como Sérgio Mah exprime acerca da fotografia *Três Gerações de uma mesma Família* (1912).⁶⁵

Nota-se uma total disposição dos retratados para a operação fotográfica, em que os aspectos contingenciais e momentâneos são comprimidos em

⁶³ “Numa complexa investigação da estrutura social na Alemanha apresentada sob a forma de inventário tipológico” ([em linha], 2014, p.130).

⁶⁴ “Sander sucedeu escrevendo sociologia não por escrito, mas através da produção de fotografias - fotografias de rostos e não de meros costumes” (2008, p. 13).

⁶⁵ Imagem número 6, presente no livro *Face of Our Time* (1929).

função de uma conceptualização programática que torna toda a imagem numa exposição de um grupo claramente definido de um ponto de vista sociológico e antropológico, e esse valor de grupo transcende o valor de grupo transcende o valor individual, singular e idiossincrático. (2003, p. 49)

Contudo, a *sociologia fotográfica* de Sander não se encontrava em concordância com a visão do sistema político vigente: a do partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (1932-1945), já que o fotógrafo, no seu desejo de dar expressão à diversidade do espectro social alemão de então, usou a figura de ciganos, desempregados, judeus, artistas de circo, entre outros, o que levou à apreensão da publicação e destruição das chapas fotográficas no ano de 1936, por parte do regime vigente (Weikop, [em linha], 2013). Refira-se que a cultura e educação das massas encontrava-se sob forte influência de um realismo fotográfico, como sustentáculo à construção de discursos historicistas, onde a imagem fotográfica ocupava o lugar da representação iconográfica e conseqüente consciência sobre o passado histórico, como afirma Allan Sekula relativamente à leitura do *medium* fotográfico no seu ensaio *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capital* (2003): “But awareness of history as an *interpretation* of the past succumbs to a faith in history *representation*. The viewer is confronted, not by historical-writing, but by the appearance of *history itself*.” (2003, p. 447)⁶⁶

Deste modo, Sander foi acusado de não fazer o elogio do tipo ariano, não se enquadrando as tipologias humanas por ele fotografadas na imagem pretendida para o povo do *Reich* (reino), por parte do regime. A ambigüidade da representação reflete-se assim através de diferentes ciclos de aceitação, validação e consagração, sendo no caso de Sander manifesto na censura do seu livro *Antlitz der Zeit* (1929). Como relata Naomi Roseblum (1984), o livro viria a ser censurado precisamente por causa da sua amplitude e diversidade e é essa mesma questão da censura da sua obra que nos introduz à questão do controle do conhecimento dos cidadãos pelo regime, bem como à questão da ocultação de informação. Alicerçado nestes mecanismos de manipulação, as forças no poder usurpam o espaço de

⁶⁶ “Mas a consciência da história como uma *interpretação* do passado sucumbe a uma fé na *representação* histórica. O espectador é confrontado, não pela escrita da história, mas pela aparência da *própria história*.” (Sekula, 2003, p. 447)

liberdade de cada um, condicionando modos de agir e de pensar. Neste contexto, o retrato fotográfico é apenas mais uma “ferramenta de repressão”, como refere Sekula (1992, p. 346).

As circunstâncias que rodearam o projeto de Sander poderão ser vistas como uma técnica de esquecimento perpetrada pelo regime, já que a amnésia coletiva foi imposta através da censura e denúncia sobre o fotógrafo. Sander não subvertia apenas a noção estereotipada que o regime alemão de então promovia, como apresentava uma obra que, para o poder, era excessivamente autoral.

Apesar de aqui se tratar do caso de Sander, estes são trilhos percorridos pelos mais diversos criadores de imagens ao estabelecerem linguagens que se encontram em contracultura com a época e contexto em que se inserem, ou, segundo as palavras do próprio Sander:

I have been a photographer for thirty years and have taken photography very seriously; I have followed good and bad paths and have recognized my mistakes.
The exhibition in the Cologne Art Union is the result of my search, and I hope to be in the right path. There is nothing I hate more than super-glazed photography with gimmicks, poses and fancy effects.
Therefor let me honestly tell the truth about our age and people. (Sander, 1927, p. 107)⁶⁷

De acordo com a autora Susanne Lange, o trabalho de Sander “is also a prime example of particular qualities such as the study of reality, creative authenticity, and a conceptual approach to photography.” (2007, p. 81)⁶⁸ O seu arquivo, bem como as tipologias que nele podemos encontrar, legam não apenas fragmentos visuais da sociedade alemã do século XX, mas levantam também hipóteses, ao estabelecerem comparações entre indivíduos dos diferentes grupos sociais existentes na Alemanha de então. Ao contrário da era em que viveu, uma época opressiva, Sander mostrou-nos

⁶⁷ “Tenho sido um fotógrafo durante trinta anos e tenho tomado a fotografia muito a sério; tenho seguido bons e maus caminhos e reconheci os meus erros. A exposição na *Cologne Art Union* é o resultado da minha pesquisa e, espero estar no caminho certo. Não há nada que odeie mais do que a fotografia super-cristalizada com truques, poses e efeitos extravagantes. De agora em diante deixem-me expor honestamente a verdade sobre a nossa época e indivíduos.” (Sander, 1927, p. 107)

⁶⁸ “É também um excelente exemplo de qualidades particulares, tais como o estudo da realidade, a autenticidade criativa e de uma abordagem conceptual da fotografia.” (2007, p.81)

a importância da liberdade no seu discurso, ao qual foi sempre fiel, como força motriz na comunicação, no diálogo e na criatividade, o que lhe permitiu ser honesto não apenas com o mundo em que viveu, mas consigo próprio.

2.6.4 As tipologias como linguagem conceptual

Um dos elos comuns a diversos fotógrafos que enveredam pelo registo do mundo à sua volta será a consciência de que o planeta é efémero e se encontra em permanente transformação. Cientes dessa transitoriedade, muitos não fotografam apenas para si e para os seus concidadãos, mas também para que futuras gerações possam aceder, sob uma forma visual, a documentos que auxiliem no esclarecimento sobre as características da sociedade, de uma determinada época ou local.

Para estes fotógrafos, a premência de registar o perecível através de um *medium* diretamente ligado à memória, atesta o valor informativo da fotografia, quer na sua forma singular, como um testemunho direto do momento passado, quer num conjunto de imagens, como valor acrescentado para a criação de conexões ao entendimento sobre o assunto. Poderemos assim pensar a imagem fotográfica, no seu nível informativo, como um sedimento, equivalente à observação de um fóssil incrustado numa rocha, transmitindo também a fotografia o resíduo de um momento já ido.

Assim, julgo fundamental observar a abordagem visual de Bernd e Hilla Becher sobre o assunto que escolheram documentar: uma paisagem arquitectónica e industrial em acelerado desaparecimento nos territórios da Europa Central, França, Reino Unido e mais residualmente nos Estados Unidos da América.

Nos primeiros tempos, é possível que o olhar do casal Becher não acrescentasse nada de novo à cultura fotográfica ocidental, atendendo ao nível da história do desenvolvimento industrial e da sua documentação visual. Poderemos remeter para autores como Walter Gropius, com a publicação do artigo *Trends in Modern Industrial Building* (1913) e Werner Lidner com a publicação dos livros *The Civil Engineering Buildings with Their Good Design* (1923) e *Buildings of Technology* (1927), como pioneiros na introdução de fórmulas visuais repetitivas e comparativas com foco em estruturas arquitectónicas (Lange, 2007).

Esta fórmula de repetição, facultada pelo uso da imagem fotográfica, colocava-a ainda refém de uma utilização funcional e subjugada a um cariz meramente informativo. Jeff Wall (2007) problematiza esta questão quando

refere que a rutura iniciada pelas vanguardas nas décadas de 20 e 30 advinha precisamente da necessidade destes movimentos quebrarem com o modelo de reportagem fotográfica, em pleno desenvolvimento à época, para a partir daí instaurarem uma linguagem, ou modelo de imagem, de acordo com uma prática mais radical e, possivelmente, mais efetiva socialmente. Seria este o ponto de partida para uma nova direção no enquadramento cultural da fotografia, em sentido a uma emancipação da fotografia como linguagem artística. De acordo com Wall, “only in doing both these things simultaneously could photography realize itself as a modernist art form and participate in the radical and revolutionary cultural projects of that era” (2007, p. 344).⁶⁹

A inventariação e mapeamento dos Becher trouxe-nos uma visão clara e objetiva sobre as paisagens arquitetónicas de uma era industrial em desaparecimento, já que das suas imagens sobressaía um ponto de vista aparentemente isento de subjetividade, numa estratégia de obtenção focada numa iluminação suave, que excluía sombras ou contrastes elevados, sendo as fotografias geralmente capturadas em dias nublados. A estas condições de iluminação acresce um ponto de vista fixo, frontal e com um enquadramento que coloca as estruturas industriais numa geometria central relativamente à proporção da imagem, i. e., a preencher todo o centro da imagem fotografada não dando qualquer espaço de fuga, ou de distração, ao observador, evidenciando assim o detalhe sobre a forma.

Deste modo, a forma das estruturas torna-se o próprio objeto de estudo, provocando diferentes camadas de interpretação. Pode-se dizer que da sua função de documento, as fotografias dão lugar a obras autónomas, sujeitas a diferentes interpretações. Ainda que as casas em enxaimel, os muros das fábricas, as torres de vento e de água, as britadeiras, os altos-fornos, os silos de cereais ou as torres de refrigeração, pareçam as principais tipologias em análise, a repetição do estilo de composição alerta o observador para outras possíveis interpretações.

⁶⁹ “Apenas ao fazer ambas as coisas simultaneamente poderia a fotografia perceber-se a si própria como uma forma de arte modernista e participar nos projetos culturais, radicais e revolucionários da época” (Wall, 2007, p. 344).

Através da repetição e sistematização dos temas abordados, e do ângulo fotográfico, o casal Becher propôs uma uniformidade visual, ao expor as imagens em série, de acordo com tipologias, recorrendo à disposição das suas imagens em grupos de 9, 12 ou 15 fotografias diferentes. Transversalmente a um sistema de catalogação visual, bem como de uma forma ordenada de comparação que assinala as semelhanças ou diferenças nas formas, as fotografias despertam o observador para um olhar novo e privilegiado. Como afirmam os autores, em entrevista a Michael Köhler, “our work is not limited to the documenting of facts, the objects we seek not only have to be interesting in their own right, but beyond that, also exemplary in type.” (1989, p. 187)⁷⁰ Por outras palavras, o seu trabalho não desafia apenas o dinamismo próprio das tipologias, como se pretende afirmar enquanto exemplar, ao nível do tratamento formal que é dado ao assunto.

Os Becher criaram também uma forma expositiva própria, com uma dinâmica que viria a romper com as formas tradicionais de apresentação sobre edifícios industriais. Como novamente Susanne Lange afirma: “The aesthetic qualities of functional industrial buildings were no longer measured in terms of the traditional canon of architectural forms, as the industrial buildings had themselves become objects worthy of discussion at the level of artistic production.” (2007, p. 69)⁷¹ Na verdade, este conceito esteve patente desde as primeiras mostras fotográficas, em que os títulos já introduziam o conceito que lhes viria a dar notoriedade: *Anonyme Architektur* (1965).⁷² Após esta mostra, outras se seguiram, ainda sob o apanágio de um modelo mais tradicional patente em *Industrial Archeology: Industriebauten 1830-1930* [Construções Industriais 1830-1930], (1967),⁷³ e *Bouwen Voor de Industrie* [Indústria de Bouwen Voor],⁷⁴ (1968).

Finalmente, e com a apresentação da mostra denominada *Anonyme Skulpturen. Formvergleiche Industrieller Bauten* [Esculturas Anônimas.

⁷⁰ “O nosso trabalho não se limita à documentação de factos, os objetos que procuramos não só precisam de ser interessantes no seu próprio direito, mas para além disso, também exemplares no seu tipo” (1989, p. 187).

⁷¹ “As qualidades estéticas dos edifícios industriais funcionais não eram mais medidas em termos do cânone tradicional das formas arquitectónicas, já que os prédios industriais se tornaram objetos dignos de discussão ao nível da produção artística.” (Lange, 2007, p.69)

⁷² Ocorrida na Galeria Pro, Bad Godesberg.

⁷³ Ocorrida no centro Goehte, São Francisco.

⁷⁴ Ocorrida em Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

Formas de Edifícios e Comparações Industriais] (1969),⁷⁵ os autores intensificaram a percepção sobre a tridimensionalidade do objeto fotográfico, ultrapassando as fronteiras do que normalmente definimos como o espaço inerente ao fotográfico, ao ponto de, e tal como Francesco Zanot (2014) expressa, serem premiados com o Leão de Ouro na categoria de escultura na Bienal de Veneza de 1990.

Através da evolução do título das exposições podemos entender como os autores rapidamente transformaram uma abordagem primariamente documental numa linguagem pictórica única, feita do cruzamento de um novo interpretar sobre os conceitos existentes em torno da imagem. Consequentemente, as suas imagens transformaram-se no palco ideal para uma nova ruptura do paradigma, ao serem enquadradas num novo campo de debate, articulado com a formulação de uma contra linguagem, tal como o fotógrafo Bernd Becher expressa sobre a posição inicial da arte conceptual, numa entrevista a Heinz-Norbert Jocks: “Basically, the museum after the war as well was a collection of painting and sculpture. With Concept Art a counter position was formed.” (2007, p. 216)⁷⁶

A linguagem expressa no novo modelo comunicacional é pensada em paralelo por outros artistas visuais que utilizavam também a fotografia como suporte, tais como Ed Ruscha (1973), Stephen Shore (1947) e Joel Sternfeld (1944), nos Estados Unidos, ou, Hans-Peter Feldman (1941), na Alemanha (Jocks, 2007), os quais deram espaço à transgressão na prática artística proposta com os moldes de representação existentes, ao apresentarem as tipologias, da paisagem e quotidiano, não como factos, mas antes como narrativas.

Num contexto artístico, as rupturas e transgressões representam uma mudança ao cânone vigente, neste caso o da reformulação de uma prática de pensar e observar a arte segundo uma perspetiva assente num tradicionalismo do domínio da pintura e da escultura no museu, para o fazer evoluir para uma nova linha do pensamento e do entendimento sobre o valor

⁷⁵ Ocorrida em Städtische Kunsthalle, Dusseldorf.

⁷⁶ “Basicamente, também o museu após a guerra era uma coleção de pintura e escultura. Com a Arte Conceptual uma contra posição foi formada.” (Jocks, 2007, p. 216)

indexical da fotografia. Como expressa novamente Bernd Becher, na mesma entrevista:

Concept Art was not just a direction in art but the experimental attempt to change the form of museum exhibitions. Also on the part of the museums there was a need for something new, beyond painting and sculpture, which is why happening [conceptual art] caught us. (Jocks, 2007, p. 217)⁷⁷

As tipologias de Bernd e Hilla Becher legaram-nos não apenas estudos arquitectónicos baseados na imagem fotográfica, como ampliaram também a noção que tínhamos sobre o que constitui “o assunto” na representação fotográfica, desafiando também o modo como observamos esse mesmo assunto. O método comparativo, baseado num arquivo de imagens, transcende um aparente convencionalismo presente nas imagens para o catapultar para uma outra dimensão, menos figurativa e mais poética, como Stefan Gronert afirma quando diz que “the high degree of formality in their poetic language does not by any means clash with the thoroughly poetic and narrative atmosphere that is created as we turn our comparative gaze to the different images” (2009, p. 18).⁷⁸ O olhar poético, a que Gronert se refere, expõe uma vez mais como o desenvolvimento da fotografia se encontra aliado à capacidade que o ser humano tem de se expressar visualmente, interligada com a criação de diversidade de pontos de vista na interpretação que temos sobre os factos ou assuntos.

No caso dos Becher, a imagem mostra-nos um olhar expandido, não só pelas fotografias, mas também, pelo seu legado refletido na escola de Dusseldorf, onde o seu estilo e pedagogia particulares influenciaram uma geração de fotógrafos proeminentes nas vanguardas atuais, tais como Andreas Gursky (1955), Candida Höfer (1944), Thomas Ruff (1958) e Thomas Struth (1954), autores que recorrem também às tipologias na concepção do seus trabalhos.

⁷⁷ “A Arte Conceptual não era apenas uma direção na arte mas a tentativa experimental de mudar a forma de exposição do museu. Também por parte dos museus havia uma necessidade de algo novo, além de pintura e escultura, sendo por isso que o acontecimento [arte conceptual] nos apanhou.” (Jocks, 2007, p. 217)

⁷⁸ “o alto grau de formalidade da sua linguagem poética não choca, de forma alguma, com a atmosfera totalmente poética e narrativa que é criada à medida que convertemos o nosso olhar comparativo para as diferentes imagens” (2009, p. 18).

3. O Arquivo: Casos de Estudo

Para melhor contextualizar a reflexão e inclusão da temática do *arquivo*, nesta investigação, será importante começar por enunciar as razões que originaram esta análise. Por um lado, e porque esta tese compreende uma componente prática que decorreu entre 2011 e 2014,⁷⁹ a estrutura da investigação teórica acabou por refletir a evolução dessa outra componente, tornando-se premente durante o desenvolvimento do registo fotográfico refletir e apreender a lógica do arquivo, não apenas enquanto processo criativo, mas, também, numa perspetiva que estabelecesse pontes entre o momento atual, do projeto, e uma reflexão e contextualização histórica sobre o assunto e os casos de estudo apresentados.

Esta condição de recolha de imagens acompanhou o desenvolvimento da investigação até à fase de conclusão da captura visual, originando primeiramente um acervo, posteriormente exposto através de uma narrativa imaginada sobre o tema tratado, a *Indumentária*. Assim, e em resposta a uma estruturação do projeto prático baseado num impulso de obter e colecionar imagens, de um modo sistemático, deparei-me, após a composição de um corpo de trabalho, com um grande número de conexões visuais sobre as quais poderia trabalhar.

Deste modo, na primeira fase da investigação prática, a da componente fotográfica para recolha visual, a reflexão teórica foi orientada por uma análise sobre o *arquivo*, visto que a construção de um conjunto de imagens de cariz tipológico – as pessoas e as suas vestes –, me incutiam a noção de uma prática baseada numa metodologia arquivística, prática essa, indissociável do caráter de recolha que orienta a coleção de imagens em torno de uma temática.

Poderei assim afirmar que a lógica do arquivo, nesta pesquisa e na proposta visual que aqui se apresenta, compreendeu três estados: no primeiro estado, relacionado com a prática, as imagens encontravam-se ainda numa fase inerte, i.e., imersas numa condição de negativos fotográficos,

⁷⁹ A natureza prática desta investigação dividiu-se por duas distintas fases: a da captura fotográfica e a da impressão.

funcionando o conjunto como um arquivo pessoal que guarda informação sobre uma temática, mas permanece ainda em estado latente, à espera de uma aplicação ou de um sentido; numa segunda fase, e agora já num contexto entre pesquisa prática e reflexão sobre a mesma, a informação contida nos negativos começou a ser estruturada, ao ser explorada a sua função de representação, informação ou instrumentalização sobre o assunto, neste caso em concreto na construção de um discurso em torno do tema da tese; por fim, houve lugar a uma reflexão teórica sobre a lógica arquivística, o seu significado ou função, segundo um contexto histórico de análise de arquivos que retratassem também eles o tema por mim proposto, a *Indumentária*.

Jorge Ribalta (2008) contextualiza o *medium* fotográfico como estando sujeito a uma incessante transformação, dada a relação existente entre o seu próprio desenvolvimento tecnológico e as consequentes alterações dos processos de comunicação existentes à sua volta, como é o caso do advento da televisão na década de 1960, que contribuiu para a quebra da supremacia da fotografia na comunicação de massas. A evidente mudança de paradigma proporcionada por este factor abriu assim espaço para o emergir da fotografia enquanto prática artística de forte cariz crítico, com foco em questões sociais e já distante do alinhamento existente no decorrer do século XIX, de carácter naturalista e positivista, como Ribalta reforça: “In the context of the conceptual practices, highly influenced by linguistic and semiotic studies, the premise of the photography as a transparent and universal *medium* was the object of attacks that finally eroded its credibility.” (2008, p. 66)⁸⁰

Estas alterações vieram gradualmente a modificar o papel da fotografia dentro das sociedades, patente na transformação de um modelo que assentava na comprovação de uma realidade, segundo uma perspetiva herdada do positivismo e que prosseguiu num trabalho, com base documental, que teve por finalidade a denúncia social ou a propaganda institucional. Observe-se, por exemplo, a obra do fotógrafo norte-americano

⁸⁰ “No contexto das práticas conceptuais, altamente influenciadas por estudos linguísticos e semióticos, a premissa da fotografia como um *medium* transparente e universal foi objeto de ataques que finalmente provocaram erosão na sua credibilidade.” (Ribalta, 2008, pp. 66, 67)

Lewis Hine (1874-1940) sobre o trabalho infantil no início do século XX,⁸¹ ou o realismo fotográfico empregue pelos fotógrafos da *Farm Security Administration* (1935-1943),⁸² sobre as consequências da Grande Depressão na vida dos norte americanos ou, ainda, a propaganda existente no período da segunda grande guerra (1939-1945), bem como na exploração da imagem com cariz instrumental no período da guerra fria. É a partir da década de 70 do século XX que se inicia a transformação da fotografia em ferramenta de contestação político-social, ao invés do tradicional papel de comprovação de algo, a que estava genericamente afeta. São palavras de Ribalta: “In the same way that post-structuralism erupted into social sciences and liquidated the unquestioned hegemony of positivism, the field of artistic representation was the scenario for a change of paradigm” (2008, p. 67).⁸³ Com esta nova matriz social, em que a arte se manifesta de um modo crítico e denunciador sobre as organizações de poder, instala-se um novo paradigma, já que a fotografia passa a ser mais uma ferramenta discursiva que permite contestar a ideia estabelecida de *verdade* ou de *autenticidade*.

Allan Sekula, fundador do *realismo crítico*, na década de 70 do século passado, pensa esta alteração no paradigma afirmando que, na sua génese, não só correntes intelectuais de pensamento se revelaram discutíveis, mas também doutrinas, já desatualizadas, estiveram em consonância com o uso da imagem fotográfica enquanto ferramenta de investigação científica na construção do arquivo: “Since physiognomy and phrenology were comparative, taxonomic disciplines, they sought to encompass an entire range of human diversity. In this respect, these disciplines were instrumental in constructing the very archive they claimed to interpret” (1992, p. 348).⁸⁴ Para Sekula, a fotografia é assim uma linguagem facilmente passível de ser

⁸¹ Arquivo disponível em: <http://contentdm.ad.umbc.edu/cdm/landingpage/collection/hinecoll>

⁸² Arquivo disponível em: <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/>

⁸³ “Da mesma forma que o pós-estruturalismo entrou em erupção com as ciências sociais liquidando a hegemonia inquestionável do positivismo, o campo da representação artística foi o cenário para uma mudança de paradigma” (Ribalta, 2008, pp. 66, 67).

⁸⁴ “Desde que a fisionomia e a frenologia se tornaram disciplinas comparativas, taxonómicas, que procuraram englobar toda uma gama da diversidade humana. A este respeito, estas disciplinas foram instrumentalizadas para a construção do mesmo arquivo que reivindicavam em interpretar” (Sekula, 1992, p. 348).

explorada ou moldada pelo discurso que a explora, na sua função de arquivo, ou de representação de algo.

Observe-se a análise de Naomi Rosenblum sobre o envio de fotografos para o registo de atividades nas colónias britânicas do império ultramarino no século XIX. Rosenblum (1984) assinala o facto de a obtenção e divulgação de imagens de pessoas tatuadas, com pouca roupa vestida, poder ter tido um impacto nas sociedades de cariz industrial difícil de determinar, remetendo para a influência que essas imagens de arquivo, do passado, exercem na esfera comportamental, no tempo presente. Para Rosenblum (1984), o impacto da construção de um arquivo colonialista, numa lógica positivista e num contexto antropológico, estendia-se à criação de estereótipos dominantes sobre o não-branco, baseados numa perspetiva ocidental e em parte dependentes tanto da postura e conduta individual do autor das imagens, como das circunstâncias em que elas foram realizadas.

Desde o seu princípio que o *medium* fotográfico revelou o seu potencial para elaborar discursos visuais, de acordo com a execução de cada intérprete ou a aplicação dada pela ideologia vigente. Problematicar esta questão será um ponto vital para uma clara reflexão sobre a exploração da fotografia para fins estratégicos, relacionados com o interesse de um discurso dominante. A construção visual presente na formação de estereótipos ou ideias cliché sobre certas temáticas de índole cultural, religiosa, racial ou etnográfica era (e continua a ser) assegurada de um modo efetivo pelas ideologias soberanas, sustentadas por mecanismos de propagação da mensagem, como os meios de comunicação social ou a propaganda encoberta pela produção de cultura.

Pensem no cenário à volta da imagem vencedora do World Press Photo 2017, da autoria do fotógrafo Burhan Ozbilici, colaborador da Associated Press, que regista o assassinato do embaixador Russo Andrey Karlov na Turquia. Não importa aqui referir o que nos transmite essa imagem, mas, antes, o que transmitiam as imagens da exposição fotográfica patente na galeria de arte em Ancara, na qual ocorreu o assassinato. Nessa mostra estava exposta uma fórmula já múltiplas vezes repetida: a utilização de fotografias para uma disseminação aparentemente inocente de uma mensagem de cariz político-cultural de um estado, neste caso o Russo. As

imagens camuflavam este aspeto através da representação de belas formas arquitetónicas ou das paisagens existentes no território, de uma forma idílica e sem levantarem grandes questões de âmbito social ou político. Contudo, o assassino Mevlut Altintas não as percecionou da mesma forma; antes, aquilo que para uns seria inócuo, uma mera exposição de fotografias, serviu para ele como o palco perfeito para a sua revindicação, sanguinária é certo, de protesto ativo contra uma guerra em curso, a da Síria, e de recusa a estratégias propagandísticas com dimensões instrumentais ao nível político. A exposição foi assim denunciada da pior das formas. Mevlut assassina e é assassinado perante o circo mediático à sua volta, transformando-se ele próprio em ícone.

Este exemplo é paradigmático do uso e da exploração continuada da fotografia como utensílio de retórica que serve para a edificação de um branqueamento ou contrainformação sobre factos ou acontecimentos. Observe-se o projeto ficcional de Joan Fontcuberta, *Deconstructing Osama* (2007), onde é exposto o modo como percecionamos o mundo árabe face à problemática do terrorismo, e de como somos manipulados através de informações sectárias recebidas através dos media, como o autor expressa na entrevista *El Camuflaje de la Verdad, El Camuflaje de la Fotografía, El Camuflaje del Autor* (2013) dada a Jean-Luc Monterosso e Pascal Hoël, “el terror se presenta siempre como una práctica ajena, como una práctica de los “otros” (2013, p. 201).⁸⁵

Deste modo, poderemos presentemente pensar numa noção de arquivo expandido assente num modelo comunicacional realizado à escala global, com recurso aos instrumentos de comunicação que marcam o princípio do século XXI: os telemóveis e a internet. Interessa assim observar como os diferentes modelos de representação ajudam a redefinir estratégias, face à noção existente sobre a prática fotográfica, tal como já descrito por Rosalind Krauss:

Hoje, em todo o lugar, tenta-se dismantelar o arquivo fotográfico, quer dizer, o conjunto das práticas, instituições, relações de onde surgiu inicialmente a fotografia do século XIX, para reconstruí-lo no quadro das

⁸⁵ “O terror é sempre apresentado como uma prática alienígena como uma prática de ‘outros’.” (2013, p. 201)

categorias já constituídas pela arte e sua história. Não é difícil imaginar quais os motivos de semelhante operação, mas o que é mais difícil de entender é a indulgência para com o tipo de incoerências que isto produz. (Krauss, 2010, p. 56)

O que é a nossa memória coletiva? Esta pergunta obriga-nos a pensar na relação que esta mantém com a estruturação de um grande arquivo, que influencia o modo como olhamos e pensamos a realidade à nossa volta. Remetendo novamente para a obra de Joan Fontcuberta, em que o uso e exploração de artifícios através de códigos visuais tem a capacidade de subverter e adulterar a opinião que temos do mundo, comprovamos que a memória, coletiva, é em parte inventada e sustentada na exploração dos documentos e na credibilidade dos mesmos, validada por governos e instituições sob a forma de arquivos, depósitos da verdade institucionalizada. Fontcuberta crítica assim, na sua obra, a construção e a desconstrução do conhecimento, na realização de uma contra-memória evocativa da genealogia de Michel Foucault (1926-1984), empregando a dialética existente entre documentação e ficção, ou a crítica à validade daquilo que conhecemos através dos média e dos arquivos.

Contudo, não são as imagens que mentem, sendo no binómio *objetividade vs. subjetividade* (que se encontra em permanentemente tensão), que devemos procurar um entendimento esclarecedor sobre as dificuldades existentes no julgamento de uma imagem ou na representação do mundo, que construímos através dela, tal como Foucault explica:

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. (2008, p. 148)

A memória coletiva que temos é também a memória coletiva que nos deram e contaram, restando imaginar como seríamos com o contributo de tudo aquilo que foi esquecido, renegado e apagado, na (des)construção de uma memória representativa ou sinónima de uma realidade sem filtros. Siegfried Zielinski (2006), na sua abordagem sobre o tempo dos media, narra-nos uma série de alternativas aos paradigmas vigentes, desconstruindo

a visão imposta por forças políticas e económicas ao longo dos tempos, apresentando-nos uma clara perspetiva sobre o significado de *medium*, onde incorpora e aprofunda campos como a magia, a alquimia e a arte como práticas científicas do desenvolvimento do conhecimento. Segundo Zielinski (2006), as estruturas de poder condicionam e influem o sentido do conhecimento, amarradas como estão a dogmas, nacionalismos e hierarquias. Apresenta-nos assim o termo do *an-archive*, referindo-se às variações resultantes do arquivo, numa leitura não hierarquizada, em contraponto com o modelo dominante de entendimento sobre o mesmo, como uma catalogação ordenada de algo e obedecendo a uma rigidez na sua estrutura determinada por regras pré-impostas: “Empedocles does not think of the infinite multiplicity of things in terms of an hierarchical order. Nothing is above anything else; everything exist side-by-side, in motion, and with constant interpenetration” (Zielinski, 2006, p. 47).⁸⁶

A escolha de observar o arquivo no contexto da história da fotografia relaciona-se também com o facto de, e dentro do tema escolhido de pesquisa, haver uma necessidade de o ligar a questões de carácter mais amplo, como as sociopolíticas e culturais, que expusessem o facto de este poder sempre ser alvo de uma forte instrumentalização, preso a um discurso que pretende afirmar um ponto de vista unilateral, servindo as imagens para a sua sustentação.

Poderemos analisar arquivos pertencentes a outras eras e contextos já distantes do nosso mundo atual, ainda assim sendo possível estabelecer analogias contemporâneas entre aquilo que consideramos passado histórico e os dias de hoje. Deste modo, e olhando para trás, poderemos depreender como muitos destes mecanismos foram usados e explorados desde o início da história da fotografia, ao serviço de uma *estética do poder*, como se exemplifica no *Álbum do Turquestão* e na análise do arquivo de *Prokudin Gorskii*, ou, por outro lado, na análise a arquivos como o de *Albert Khan* ou o *NSW Police Forensic Archive*, por os mesmos possibilitarem múltiplas interpretações sobre as imagens neles contidas. No fundo, qualquer arquivo,

⁸⁶ “Empédocles não pensa na infinita multiplicidade das coisas em termos de uma ordem hierárquica. Nada está acima de qualquer outra coisa; tudo existe lado a lado, em movimento, com interpenetração constante” (Zielinski, 2006, p. 47).

inclusive aquele por mim criado, é e será sempre um campo em aberto, dada a liberdade de análise e interpretação sobre os registos nele depositados.

3.1 Álbum do Turquestão



Figura 6: St. George Order of the 3rd-rank. Major General A.K. Abramov, Head of the Zaravshan okrug. (Terentyev [em linha], 1871-1872)⁸⁷

O levantamento fotográfico que originou o *Álbum do Turquestão* (1871-1872) é constituído por 1183 imagens, impressas em provas de albumina, que se encontram divididas em quatro álbuns distintos (Library of Congress [a], [em linha], s.d.).⁸⁸

Desta missão foi incumbido o primeiro governador do Turquemenistão, Konstantin Kaufman (1818-1882), o qual comissionou os álbuns que transmitiam um ponto de vista imperialista sobre as regiões da Ásia Central para a sociedade russa e ocidental (Dikovitskaya, 2007).⁸⁹

Estes álbuns, atualmente digitalizados e disponíveis na plataforma digital pertencente à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (*The Library of Congress*), constituem um exemplo singular da relação existente, desde os primórdios do *medium*, entre o uso e exploração

⁸⁷ Ordem de São Jorge de 3ª ordem. Major General A. K. Abramov, chefe da Zaravshan okrug. (Terentyev [em linha], 1871-1872)

⁸⁸ De acordo com informação disponível em: Library of Congress (a), *introduction*, s.d. [em linha], acedido em 4 de Fevereiro de 2014, disponível em: https://www.loc.gov/rr/print/coll/287_turkestan.html

⁸⁹ De acordo com ensaio disponível em: Dikovitskaya, Margaret, *Central Asia in Early Photographs: Russian Colonial Attitudes and Visual Culture* [2007], Slavic Eurasian Studies [em linha], acedido em 20 de fevereiro de 2015, disponível em: http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no14_ses/04_dikovitskaya.pdf

da fotografia como ferramenta para a organização de um arquivo visual de carácter colonialista. Deste modo, e segundo informação presente em *The Library of Congress*, faz-se uma descrição do conteúdo do levantamento fotográfico que é dividido em quatro partes distintas: 1) *Componente Arqueológica: Material Para a Descrição Arqueológica dos Monumentos Antigos na Região do Syr Darya e do Distrito de Zaravshan*, fotografado por A. L. Kuhn; 2) *Componente Etnográfica: Populações Nativas nas Possessões Russas da Ásia Central*, também por Kuhn; 3) *Componente dos Ofícios: Indústrias dos Asiáticos Centrais*, fotografado por M.I. Brodovskii; 4) e A. L. Kuhn; *Componente Histórica: Um Ensaio no Avanço da Rússia pela Ásia Central*, compilado por M.A. Terent'ev (Library of Congress [b], [em linha], s.d).

Nos álbuns estão manifestas as relações existentes entre a produção de fotografias e as forças políticas dominantes que, desde o início do uso do *medium*, perpetram o uso da imagem como um dos principais recursos para disseminar a ideologia vigente. Como nos diz Margaret Dikovitskaya, no ensaio *Central Asia in Early Photographs: Russian Colonial Attitudes and Visual Culture* (2007), “the album’s composition provided a justification, in non-verbal form, as to how the Russian occupation should be seen as a magnanimous civilizing mission” ([em linha], 2007, p. 105).⁹⁰

Com a construção de arquivos visuais surgem também novas possibilidades para uma reflexão sobre mundos já extintos, que renascem sobre a forma de álbuns e assim adquirem uma nova presença junto do público. Para uma melhor contextualização do período histórico a que se refere o *Álbum do Turquestão*, refira-se que na primeira metade do século XIX o império russo se expandia na frente oriental e assimilava um imenso território ocupado por uma multiétnicidade de povos turcomanos com características nómadas,⁹¹ denominado Turquestão ocidental. Como afirma

⁹⁰ “Assim, a composição do álbum forneceu uma justificação, de forma não verbal, sobre como a ocupação russa deve ser vista como uma missão civilizadora magnânima” ([em linha], 2007, pág. 105).

⁹¹ “Os principais povos da Ásia Central de expressão turca são os Usbeques, os Quirguizes, os Turcomanos, os Caracalpacos e os Cazaques. Os Usbeques eram os mais civilizados, descendendo em parte dos habitantes primitivos dos oásis que se expressavam em turco. Tradicionalmente os Cazaques e os Quirguizes eram pastores nómadas, criadores de rebanhos de ovelhas, cabras e cavalos, enquanto os Turcomanos e alguns grupos de Usbeques e de Caracalpacos viviam uma vida semisedentária” (Basilov, 1983, p. 130).

Vladimir Basilov, “desde o início do século XIX que a Rússia czarista tinha interesse económico na Ásia Central, vendo-a como mercado para os seus bens manufacturados e fonte de matérias-primas, principalmente de algodão” (Basilov, 1983, p. 130).

As políticas colonialistas executadas pelo czar Alexandre II (1818-1881) originaram, por parte da potência ocupante, a Rússia, a determinação de realizar um levantamento visual fotográfico do território, estando esta prática inserida nas estratégias de incentivo à construção do sentimento de patriotismo russo (Dikovitskaya, 2007).⁹² Dava-se assim início a uma política de construção e promoção da corrente ideológica *nacionalista*, presente na Europa através da edificação dos seus diferentes estados-nação, num paradigma que subsiste até aos dias de hoje, como afirma Eric Hobsbawm: “Estamos hoje tão habituados a uma definição étnico-linguística das nações que nos esquecemos esta ter sido, essencialmente, inventada nos finais do século XIX.” (1990, p. 187)

Também a hierarquização dos estados se encontrava em fase de transição, com os estados feudais arcaicos a darem lugar aos regimes absolutistas, polarizados em torno das principais famílias reais (Habsburgo, Romanov, etc.). Estas famílias, juntas, governavam os diversos territórios, partilhando-os entre si, através de casamentos de conveniência (Hobsbawm, 1990).⁹³ Deste controle feudal sobre os povos transita-se assim para a criação de um novo modelo de poder sobre as massas, conduzindo as casas reais a iniciarem políticas de representação nacional sustentadas na exacerbação do nacionalismo, como narra Hobsbawm:

Durante os anos 1880, até o czar russo, ameaçado por agitações revolucionárias, começou a aplicar a política vamente sugerida ao seu avô nos anos 1830, que consistia em basear o seu governo não somente nos princípios da autocracia e da ortodoxia, mas também nos da nacionalidade, isto é, no apelo aos Russos como Russos. Em certo sentido, claro está, todos os monarcas do século XIX eram praticamente obrigados a disfarçar-se com trajes nacionais, já que nenhum deles era natural do país que governava. (1990, p. 191)

⁹² Idêntico a nota de rodapé número 129.

⁹³ Segundo Eric Hobsbawm no livro *A Era do Império: 1875-1914* (1987).

Na construção do arquivo visual do *Álbum do Turquestão* destaca-se a propensão em estruturar, classificar e registrar diferentes tipologias humanas, no campo etnográfico e militar. Estas categorizações, distribuídas pelos diferentes álbuns – Parte 2, “Parte Etnográfica” e Parte 4, “Parte Histórica” –, induzem o observador a qualificar uma realidade exposta através das lentes de uma câmara fotográfica. A tipificação que encontramos nestes álbuns, ditos *históricos*, acentua uma perspectiva hierarquizada da sociedade. Por força das classificações visuais, distingue-se entre o colono, visto como um herói de guerra, e o colonizado, o exótico, olhado como motivo de curiosidade num álbum rotulado como *etnográfico*. Esta categorização torna evidente as tipologias subjacentes a uma lógica de produção de documentação partidária, presente na forma como a mesma nos é mostrada.



Figura 7a: Syr Darya oblast. Monument commemorating the Russian soldiers killed in the siege of Ak Mechet. (Terentyev [em linha], 1871-1872)⁹⁴

Figura 7b: St. George Order of the 4th-rank. Major General N.N. Golovachev, War Governor of the Syr Darya oblast. (Terentyev [em linha], 1871-1872)⁹⁵

Dada a forma como as séries estão estruturadas, a comparação entre as imagens torna-se inevitável, forçando associações subliminares, comparações entre progresso e rusticidade, homem civilizado e bárbaro ou cultura e incultura. Como a própria tipificação evidencia, o esforço

⁹⁴ Syr Darya Oblast. Monumento comemorativo das mortes dos soldados russos no cerco de Ak Mechet. (Terentyev [em linha], 1871-1872)

⁹⁵ Ordem de São Jorge de 4ª ordem. Major General N.N. Golovachev, Governador de Guerra do Syr Darya Oblast. (Terentyev [em linha], 1871-1872)

empreendido neste levantamento fotográfico nada teve de inocente, sobretudo no que diz respeito ao envolvimento das altas classes dirigentes russas. Nos álbuns notamos uma intenção clara de dar ou criar uma imagem de algo, o *império*, subordinada ao imaginário imperialista que se desejava fomentar e instituir. Como afirma John Tagg, no seu ensaio *The Currency of the Photograph* (1982), quando nos referimos a um projeto desta envergadura, com apoio governamental, devemos ter em consideração uma política cultural de forte cariz instrumental e ideológico. São palavras suas: “In this photography is itself an apparatus of ideological control under the central “harmonizing” authority of the ideology of the class which, openly or through alliance, hold state power and wields the state apparatus.” (2001, p. 99)⁹⁶

A intenção russa era a de unificar (russificar) um império multicultural, iniciado com uma invasão militar em larga escala e prosseguido com políticas de afirmação da identidade do império, sob os territórios recentemente invadidos, como nos diz Uyama Tomohiko no seu ensaio *A Particularist Empire: The Russian Policies of Christianization and Military Conscription in Central Asia* (2007): “In the discussions both on Christianization and military conscription, many officials shared the view that it was desirable to Russify Central Asian. There was however, hardly any resolute determination to carry out Russification.” ([em linha], 2007, p. 59)⁹⁷

Enquanto instrumento de poder, este álbum fotográfico faria prova de como diversos povos eram capazes de coabitar sob domínio russo, visto que este domínio levava o progresso a regiões vistas como ermas e desoladas. Por outras palavras, nos álbuns mostrava-se a aculturação imposta por uma sociedade “iluminada” a tribos em estado semisselvagem.

Tendo em conta que, à época, a fotografia carregava o estatuto de verdade, objetividade e imparcialidade, o poder servia-se dela para manipular a realidade que queria ver aceite e replicada pela sociedade, que consumia essas imagens. Em suma, essa perspetiva imperialista pretendia glorificar,

⁹⁶ “A fotografia é em si um aparelho de controle ideológico sob a autoridade central “harmonizadora” da ideologia de classes que, abertamente ou através de alianças, mantém o poder e exerce o aparelho de Estado” (2001, p. 99).

⁹⁷ “Nas discussões sobre a cristianização e o recrutamento militar, muitos funcionários compartilharam a opinião de que era desejável Russificar a Ásia Central. Foi contudo, difícil tomar alguma medida na concretização da russificação. O medo de incitar distúrbios por medidas descuidadas permanecia muito mais forte” ([em linha], 2007, p. 59).

num testemunho para a posterioridade, a presença e ocupação russa, com todo o seu desfile de generais, oficiais e heróis de guerra, representantes da chegada civilizacional a territórios aparentemente pouco desenvolvidos.

Sinais claros dessa manipulação são as fotografias das condecorações aos combatentes não-russos (figura 8), daqueles que lutavam pelo ideal do império, aculturando e sacrificando parte das suas raízes em benefício do favorecimento de uma nova identidade. Estes são homenageados através da inclusão no álbum *histórico*, o qual promove o uso da indumentária tradicional para a manutenção dos desígnios de nação multicultural, com ênfase na ostentação de medalhas, numa mensagem implícita de submissão cultural.



Figura 8: St. George Cross holder awarded with the highest military honor. For action near Ikan from December 5-7, 1864: Kirgiz Akhmed. (Terentyev [em linha], 1871-1872)⁹⁸

É possível que a presença de imagens de heróis medalhados (e aculturados) tenha por objetivo transmitir um sentimento de abnegação em benefício das conquistas efetuadas, i.e., passando a mensagem de libertação dos povos subdesenvolvidos numa nova era de progresso civilizacional, ao mesmo tempo que se vai expressando a supremacia da cultura russa em

⁹⁸ Detentor da Cruz de São Jorge premiado com a maior honra militar. Por ação perto de Ikan, 5-7 de dezembro de 1864: Kirgiz Akhmed. (Terentyev [em linha], 1871-1872)

todas as vertentes. Com a promoção da heroicidade daqueles que lutam em prol da “sua” nação, o conceito de ocupação dilui-se e é substituído pelo nacionalismo. Em suma, a estratégia da representação presente nos *Turkestan Album* (1871-1872) incute não uma justificação de algo, mas, antes, o reforço de um sentimento pró-russo.

Com efeito, após a visualização das imagens que compõem os diversos álbuns, será impossível não termos percepção de que estes veiculam um ponto de vista unidirecional, com formatações de cariz ideológico e desígnios camuflados de intenções propagandísticas. Por exemplo, observando a componente *etnográfica* do álbum, é manifesto que as diferentes etnias eram olhadas e classificadas em acordo com as diferenças existentes nos tipos de indumentária envergadas ou nas suas tipologias faciais. Esta visão *etnográfica* destacava a representação de indivíduos de tribos que, por sua vez, eram vistas como subdesenvolvidas, nómadas e detentoras de uma cultura de caça ou pastoreio, antagónica à requintada civilização russa, representada por fotografias de altos estados maiores do seu exército, por fortificações, símbolos do poder territorial e igrejas, metáforas da sua superioridade tecnológica e civilizacional.

Segundo Allan Sekula (1981), a fotografia não é uma linguagem autónoma em si mesma, já que depende de sistemas discursivos que a sustentem, ou que atribuam sentido à sua forma puramente visual. São palavras suas: “Photographic meaning is always a hybrid construction, the outcome of an interplay of iconic, graphic, and narrative conventions.” (1981, p.16)⁹⁹ Por outras palavras, por estar dependente de uma estrutura de significados, a imagem fica facilmente refém das estratégias com que a pretendem utilizar.

A suposta “transparência” de uma imagem fotográfica deverá ser percecionada à luz de quem a executa, da compreensão dos seus mecanismos e intentos, que umas coisas escondem e outras revelam. Numa perspetiva colonialista de domínio cultural de um povo sobre outros

⁹⁹ “O significado fotográfico é sempre uma construção híbrida, o resultado de um jogo inter-relacional de convenções icónicas, gráficas e narrativas.” (1981, p. 16)

minoritários, a fotografia é também utilizada como ferramenta de propagação do estereótipo, como afirma Dikovitskaya:

It was believed that the camera could document standardized traits, character, and behavior associated with these qualities. In reality, a number of deindividuated persons would stand in place of a population whose variety was reduce to the newly constructed “types.” Today, we call such activity stereotyping. ([em linha], 2007, p. 108)¹⁰⁰

Este proto levantamento fotográfico exhibe consonâncias morfológicas com múltiplas abordagens futuras, praticadas nomeadamente no campo da fotografia colonial e na representação sobre o *outro*. Ele encontra-se hoje sob a forma de arquivo digital exposto na internet, mostrando-nos uma ocupação humana, exótica e longínqua, numa era já ida e bastante distante da nossa: o Turquestão, no princípio da sua anexação e aculturação. Assim, torna-se necessário um correto enquadramento do ponto de vista histórico, que nos alerte para a necessidade de pensar sobre as imagens, em particular sobre o código ideológico que lhes é inerente.

Alexander Rodchenko, que viveu numa era distinta de construção ideológica, a soviética, refere-se à complexa relação existente entre imagem e código de doutrina social em curso, através da análise das imagens do pintor Vasily Vereshchagin (1824-1904). Vereshchagin foi um pintor de carácter fortemente realista que, para além de outros assuntos orientalistas, representou a temática da guerra, tendo sido destacado para o Turquemenistão de forma a servir o seu exército através de uma representação pictórica ao serviço da nação, como relata Kroth ([em linha], 2012). As obras do pintor acabaram por ser alvo de uma censura ideológica por representarem os acontecimentos da Ásia Central e a realidade do conflito armado em curso, de uma forma crítica, gerando assim controvérsia pela sua objetividade fotográfica e ausência de lirismo, tal como a pintura *The Apotheosis of War* (1871) exemplifica (Rodchenko [c], 1982).

¹⁰⁰ “Acreditava-se que a câmara podia documentar traços estandardizados, de carácter e comportamento associados a essas qualidades. Na realidade um numero de pessoas desindividualizadas estariam a representar uma população cuja variedade era reduzida a “tipos” recentemente construídos. Hoje, chamamos a essa atividade estereotipar.” ([em linha], 2007, p. 108)

Na observação de um arquivo fotográfico compete-nos refletir não apenas sobre aquilo que a fotografia nos dá, na sua camada mais visível, mas também no seu lado invisível, que poderá revelar o verdadeiro intento do produtor das imagens. Então questiono: porque não visualizamos nunca o colono e o colonizado, lado a lado, nos diferentes álbuns que compõem o levantamento? Julgo que esta é uma pergunta que se impõe, para que haja lugar a uma clara percepção sobre o assunto em questão. Poderemos facilmente ser enganados pelas imagens, quando não temos um referente próximo sobre o tema, ou quando nos faltam indicações que as contextualizem. Esta falta de referente impedirá uma observação crítica sobre o assunto, direcionando o observador apenas para um contacto com a forma, e menos com o conteúdo. Poderíamos mesmo falar de uma *estética do exótico*, i.e., uma fotografia que assinala apenas a diferença, sem pretender que se analise a razão de ser da mesma. Creio que é função da arte desmistificar, questionar ou contextualizar novos cenários e hipóteses, subvertendo um cenário para propor outros, igualmente válidos, na busca de entendimento. Neste contexto, julgo que não deveremos encarar as imagens que visualizamos e consumimos de um modo leviano. Pelo contrário, deveremos incentivar a vontade de perguntar qual o verdadeiro intuito do autor ou de quem patrocina as imagens e porque é que umas imagens nos chegam, em detrimento de outras.

3.2 Prokudin-Gorskii

O cientista e fotógrafo russo Sergey Prokudin-Gorskii (1863-1944) é particularmente reconhecido por ter realizado um dos primeiros projetos a cor na história da fotografia. O seu contributo técnico consistiu no desenvolvimento da técnica de três cores, também denominado tricromia.¹⁰¹ Apesar de revolucionário, ou talvez por isso, no seu projeto podemos observar ainda uma certa falta de precisão na obtenção das tonalidades corretas, bem como um erro que ficou conhecido como “paralaxe do tempo”, que consiste numa ligeira discrepância entre o instante registado por cada uma das três chapas.

Entre 1905 e 1915, Gorskii realizou diversas expedições ao longo do vasto império russo com o intuito de o registar fotograficamente, escolhendo como principais temáticas a arquitetura, as paisagens e a multiplicidade étnica existente na nova Rússia. Este projeto contou com o apoio do czar, que financiou a logística necessária para o mapeamento fotográfico de um país com uma dimensão continental. De acordo com a descrição encontrada na Biblioteca do Congresso, “Tsar Nicholas II supported this ambitious project by providing passes and transportation: by rail, boat and automobile. Each journey made by Prokudin-Gorskii is represented by a photographic album and corresponding negatives” (Library of Congress [c], [em linha], Prokudin-Gorskii Collection, s.d.)¹⁰²

Não diferindo muito do contexto que dá vida ao *Álbum do Turquestão*, este projeto enquadrava-se na estratégia de expansão continental por parte da Rússia em direção ao oriente, bem como de construção de uma ideia de nação, suportada por uma expansão militar em larga escala, gerida pelo último czar da Rússia Nicolau II (1868-1918). Dentro desta lógica, a proposta de projeto feita por Gorskii ao czar era facilmente

¹⁰¹ De acordo com Margaret Dikovitskaya, “trabalhou com o processo vermelho da Ilford (preto e branco) em placas de vidro que modificou quimicamente para as tornar pancromáticas (por exemplo, sensível a todas as cores do espectro.” (2007, p. 110)

¹⁰² “O czar Nicholas II apoiou Este ambicioso projeto ao oferecer passes e transporte: de comboio, carro e automóvel. Cada viagem realizada por Prokudin-Gorskii é representada por um álbum fotográfico e negativos correspondentes. Também existe um álbum de estudos variados incluindo pontos de vista na Europa.” (Library of Congress [c], [em linha], Prokudin-Gorskii Collection, s.d.)¹⁰²

enquadrada num desígnio maior: o do efetivo domínio cultural e ideológico do império euro-asiático sobre os diferentes povos, como descrito por Brian Moynahan, quando nos diz que “dos 125 milhões de pessoas registadas no censo de 1897, apenas 55 milhões eram naturais da Grande Rússia.” (1994, p. 13)



Figura 9: Mugan. Settler's family. Settlement of Grafovka. (Gorskii [em linha], 1905-1915)¹⁰³

O projeto de Gorskii findou naturalmente com a capitulação do próprio czar, deposto em 1915 pelos mencheviques, numa clara manifestação das sinergias existentes entre poder e cultura. Elizabeth Edwards (2008) contextualiza-nos sobre esta questão no seu ensaio *Representação da Mudança: A Construção do Etnográfico na Fotografia do Século XIX*, onde reflete sobre o modo como a ligação entre ambas as forças num contexto colonial serve a edificação de um discurso xenófobo e tendencioso, já que a exploração da tecnologia fotográfica serve para preencher um espaço de legitimação à criação de estereótipos que serviam a ideologia do colonizador: “Assim neste modelo, o imaginário fotográfico e a prática tenderam a ser constituídos como uma “verdade” imutável que reflete simplística e directamente um conjunto de disposições culturais, políticas e sociais controladas pelos fazedores e utilizadores dessas imagens.”

¹⁰³ Mugan. Família de colonos. Colonato de Grafovka. (Gorskii [em linha], 1905-1915)

(Edwards, 2008, p. 102) A formação de uma realidade construída, sob o ângulo da câmara fotográfica, promove assim uma validação sobre a ocupação dos territórios e a subjugação cultural sobre os povos invadidos.

Após a invasão militar, a expansão do império era naturalmente sustentada pelo estabelecimento de colonatos de etnia russa para uma ocupação populacional e cultural dos novos territórios, contribuindo esta estratégia para uma eficaz ocupação político-social da vasta área geográfica. Tal facto é igualmente representado pela imagem de Gorskii acima reproduzida (figura 9), fotografada em Mughan, território do Azerbaijão.



Figura 10: Turkmen man posing with camel loaded with sacks, probably of grain or cotton, Central Asia. (Gorskii [em linha], 1905-1915)¹⁰⁴

Assim, julgo que este projeto deverá ser entendido não apenas pelo seu contributo científico na pesquisa da cor na fotografia, mas principalmente como fazendo parte de uma agenda de difusão e de domínio cultural, com uma perspetiva colonialista de apropriação geográfica, também ela legitimada pela produção de uma cultura visual pró-russa, em acordo com Dikovitskaya:

Prokudin-Gorskii helped create an image of the savage who had to be delivered from the vices of “medieval darkness” but whose capability to

¹⁰⁴ Homem Turcomano posando com camelo carregado de sacos, provavelmente de grão ou de algodão, Ásia Central. (Gorskii [em linha], 1905-1915)

change and a readiness to embrace the civilized lifestyle had been severely impeded by the centuries of "despotism and tyranny" and was therefore questioned by Russians. ([em linha], 2007, p. 115)¹⁰⁵

Sem dúvida que parte do mosaico cultural russo se encontra presente na produção de Gorskii, revelando uma extraordinária riqueza, não só pela sua qualidade fotográfica, mas também pela possibilidade que nos dá de viajar no tempo, permitindo-nos alargar uma visão, por vezes condicionada, sobre o território que compunha a Rússia. Por exemplo, a representação de um caravaneiro com o seu camelo, na imagem acima (figura 10), evoca rotas milenares de transporte e partilha de bens e conhecimento entre a Europa e o Oriente, como a conhecida Rota da Seda. De acordo com o intento político-social do arquivo fotográfico, Gorskii mostra-nos que faziam parte do império regiões que vão desde o extremo norte de Murmansk aos desertos da Ásia Central.



Figura 11: Dagestani types. (Gorskii [em linha], 1905-1915)¹⁰⁶

¹⁰⁵ "Prokudin- Gorskii ajudou a criar uma imagem do selvagem que tinha de ser libertado dos vícios da "escuridão medieval" mas cuja capacidade de mudar e prontidão para abraçar um estilo de vida civilizado tinha sido severamente impedido pelos séculos de "despotismo e de tirania" e, foi deste modo questionada pelos Russos. Desta forma, as fotografias de Prokudin-Gorskii da Ásia Central fomentam o estudo da pátria através de uma colonização patrocinada pelo Estado bem como com a discriminação da população indígena." ([em linha], 2007, p. 115)

¹⁰⁶ Exemplos do Daguestão. (Gorskii [em linha], 1905-1915)

Esta fotografia (figura 11), cuja captura foi realizada entre 1905 e 1915,¹⁰⁷ transporta-nos para um instante do passado ocorrido algures nos territórios do Daguestão,¹⁰⁸ de acordo com a legenda da imagem. Mas para além daqueles que são os seus referentes, a imagem constitui também um precioso registo documental das características etnográficas existentes num determinado momento temporal, naquele local específico do planeta.

O poder mimético da fotografia manifesta-se deste modo na pormenorização que a imagem nos revela, tanto ao nível da indumentária como do seu contexto geográfico. O momento passa-se numa zona de montanha, possivelmente a elevada altitude, dado o aspeto amarelecido da terra, tendencialmente árida e seca. O homem e a mulher retratados estão em pose frontal, cruzando-se o olhar de ambos com o nosso, o que atribui profundidade e personalidade aos seus corpos, numa postura que emana autoconfiança e transmite uma singular beleza, pela atmosfera presente em toda a cena. Ao mesmo tempo, poderemos imaginar que são um casal, devido à associação dos signos existentes que nos remetem para laços familiares universais, nomeadamente na posição de ambos, que sugere uma intimidade familiar entre os dois. Mas também poderão ser irmão e irmã, filho e mãe, pois a fotografia não fecha o seu espaço de interpretação, deixando a nossa imaginação trabalhar sobre a representação presente.

Em suma: a imagem não são eles, nem as montanhas do Cáucaso, apenas uma “mera” representação deles e das montanhas acima referidas, se acreditarmos no que o título da imagem nos sugere. No fundo, confrontamo-nos com uma realidade que o fotógrafo quis que visualizássemos, que conhecêssemos, mas é através dos nossos olhos que a interpretamos, com base nos elementos facultados e naqueles que fazem já parte da nossa consciência.

Como signos presentes temos ainda a indumentária e os respetivos adereços que ambas as figuras envergam. A mulher traça uma túnica, ou vestido, ornamentado por um padrão com motivos florais. Sobre esta, usa um

¹⁰⁷ Todo o arquivo de Prokudin-Gorskii encontra-se datado neste espaço temporal. Para mais informação consultar a plataforma online onde se encontra o arquivo digital; Library of Congress, *Introductory text from the Turkestan Album, 1871-72*, s.d. [Em linha], acedido em 4 de Fevereiro de 2014, disponível em: <https://www.loc.gov/rr/print/coll/TurkAlbForeword.pdf>

¹⁰⁸ O Daguestão pertencendo geograficamente à zona do Cáucaso (norte).

lenço preto que lhe cobre parte do corpo e reveste a cabeça, deixando a face exposta, numa aparência próxima da realidade portuguesa à época (princípio do século XX), o que não deixa de manifestar um padrão cultural transversal entre territórios tão afastados como os de Portugal e o Daguestão.

O homem, por sua vez, envergava não uma indumentária tradicional, mas sim um uniforme militar, composto por um chapéu de pele, sabre e respetiva farda, característica do regimento de cavalaria do exército do Daguestão.¹⁰⁹ Esta visível aculturação no vestuário demonstra de uma forma inequívoca como a política de expansão cultural se encontrava presente na estratégia expansionista russa rumo ao oriente.

Atendendo às palavras do escritor Leon Tolstói (1828-1910), no seu conto *O Prisioneiro do Cáucaso* (1870), esclarece-se ainda que a expansão estava debaixo de um clima de grave conflito armado, por se encontrar em discussão a sobrevivência cultural de tribos milenares, as quais resistiam à aculturação por uma potência invasora:

There was war then in the Caucasus. There was no traveling the roads by day or by night. As soon as a Russian rode or walked out of a fortress, the Tartars either killed him or carried him off into the hills. And so it was arranged that twice a week an escort of soldiers would go from fortress to fortress. (2009, p. 45)¹¹⁰

Deste modo, será perceptível a coexistência de duas visões opostas sobre o mesmo assunto: a perspetiva fotográfica de Gorskii, quase idílica (pelas belas cenas que nos apresenta), mas fortemente tendenciosa na narrativa que conta; e a literária, de Tolstói, crua e objetiva nas suas palavras, ao narrar não apenas a tensão existente no território, mas também descrevendo com elevado detalhe a indumentária trajada pelos tártaros.

¹⁰⁹ Ao que se compara esta observação nos sítios da internet:

a) Janssen, B, Plant, M. (s.d.). *Pygmy Wars Daghestanis* [em linha], acedido em 12 de Maio de 2014, disponível em: <http://pygmy-wars.50megs.com/barendspages/mountainhosts/daghestanis/daghestanis.html>

b) Janssen, B, Plant, M. (s.d.). *Pygmy Wars Daghestanis* [em linha], cedido em 12 de Maio de 2014, disponível em: <http://pygmy-wars.50megs.com/barendspages/mountainhosts/mountainnotes/mountainphotos.html>

¹¹⁰ “Havia guerra, nessa época, no Cáucaso. Não havia viagens nas estradas de dia ou de noite. Assim que um transporte ou pedestre russo saía de uma fortaleza, os tártaros ou o matava ou o levava para as montanhas. E assim ficou combinado que duas vezes por semana uma escolta de soldados iria de fortaleza para fortaleza.” (2009, p. 45)

She was dressed in a long, dark blue shirt with wide sleeves and no belt. The hem, the bodice, and the sleeves were trimmed with red. Trousers on her legs, little shoes on her feet, and over the shoes other shoes with high heels; on her neck a necklace all of Russian fifty-kopeck coins. Her head uncovered, her braid black, and in the braid a ribbon and the ribbon hung with charms and a silver rouble. (2009, p. 56)¹¹¹

Paul Connerton, autor do livro *Como as Sociedades Recordam* (1993), aborda um ponto que considero fulcral, no que à relação entre a fotografia e a sociedade diz respeito, indicando a existência de *realidades construídas* em função de aspirações ou motivações políticas. Serão claros os sinais desse processo quando ocorre a capitulação e mudança de um regime para um outro, expressos na substituição, quase imediata, de estátuas, da classificação toponímica de ruas e avenidas nas urbes, ou dos monumentos evocativos do antigo sistema (Connerton, 1993).

Ainda segundo Connerton (1993), o desaparecimento ou substituição de umas formas de representação ideológicas por outras, contribuem para uma amnésia coletiva, expressa numa permutação de factos e motivos históricos, onde a arte é também ela explorada ou silenciada,¹¹² como porta-voz da linguagem desencadeada pelas forças de poder existentes através do discurso que a sociedade cria e perpetua de si mesma.

Na análise de qualquer arquivo, julgo fundamental saber-se qual a intenção com que foi produzido, por quem e para quem. Contudo, estes esclarecimentos não eliminam o sentimento de ambiguidade próprio do contacto com um arquivo que tem imagens de outros tempos que não os do observador. Segundo Sekula, será uma mera questão de contexto: “Conventional wisdom would have it that photographs transmit immutable truths. But although the very notion of photographic reproduction would seem

¹¹¹ “Ela estava vestida com uma comprida camisa azul escura de mangas largas e sem cinto. A bainha, o corpete e as mangas eram debruadas a vermelho. Calças nas pernas, sapatinhos nos pés e sobre os sapatos outros sapatos com salto alto; no seu pescoço um colar todo de moedas russas de cinquenta Kopeck. A sua cabeça descoberta, a sua trança preta, e na trança uma fita e a fita pendurada com amuletos e um rublo de prata.” (2009, p. 56)

¹¹² Tal como no caso da obra fotográfica de August Sanders no seu livro *Face of Our Time* (1929).

to suggest that very little is lost in translation, it is clear that photographic meaning depends on the context.” (2003, p. 445)¹¹³

Haverá dois níveis de contexto na compreensão de um arquivo fotográfico: o do produtor, que procurará um estilo de representação do mundo relacionado não só com o seu contexto pessoal, mas também com o enquadramento ideológico, geográfico e temporal em que se situa a sua existência; e o do observador. Já este último, para além de ter um desfasamento temporal sobre o registo, poderá analisar, pensar e interpretar os factos expostos, de acordo com códigos distintos de significação, dependendo também eles das conjunturas acima descritas.

Deste modo, existe por parte do observador uma dificuldade inerente à correta leitura ou entendimento sobre um tema, face à distância temporal ocorrida entre a captura e a observação de uma imagem fotográfica, acrescido da complexidade relacionada pela escolha de um determinado ângulo visual na construção de uma imagem, deixando-o assim numa posição de onisciência impotente.

No caso do arquivo de Gorskii, o levantamento realizado tinha também como objetivo a educação das futuras gerações russas, através da projecção das imagens do império nas escolas e centros culturais, como se confirma na seguinte citação de Dikovitskaya: “It was estimated that the schools and general public would purchase some 20,000 copies of albums and charts; in addition, the regular slide demonstrations were to be organized at various venues.” ([em linha], 2007, p. 114)¹¹⁴

Assim, a imagem global do arquivo é a de um império multiétnico com grandes distinções socioculturais e religiosas, onde todos os povos se congregam numa aceitação do imperialismo. Desta forma, a sobriedade visual de Gorskii conduz à perceção de um ponto de vista sem hierarquias ou distinções aparentes, onde cada ser humano é representado tal como o imaginamos na sua vernaculidade cultural, com consideração pelos

¹¹³ “A sabedoria popular diria que as fotografias transmitem verdades imutáveis. Mas apesar da própria noção de reprodução fotográfica parecer sugerir que muito pouco se perde na sua decodificação, é claro que o significado fotográfico depende do contexto” (2003, p. 445).

¹¹⁴ “Estima-se que as escolas e o público em geral iriam comprar cerca de 20.000 cópias de álbuns e gráficos; além disso, as exposições regulares de slides deviam ser organizadas em vários locais.” ([em linha], 2007, p. 114)

diferentes credos e hábitos culturais, numa posição de igualdade perante a câmara, perante o fotógrafo e perante nós, os observadores.



Figura 12: Armenian woman in national costume, Artvin. (Gorskii [em linha], 1905-1915)¹¹⁵

Na imagem acima (figura 12), observamos uma mulher arménia no seu traje tradicional. Uma vez mais, o assunto (geografia humana) é enquadrado da fotografia de um modo central e frontal. A figura encontra-se rodeada por uma floresta que a faz sobressair, pelo contraste que existe entre a forma do seu corpo e as cores da sua indumentária com o fundo quase monocromático, dada a cor predominantemente verde. A sua pose transmite confiança e orgulho e a indumentária que enverga um misto de mistério e beleza.

Com efeito, a Arménia é um território milenar com poucas semelhanças culturais com a Rússia, estando a sua anexação relacionada com um complexo jogo de interesse. Paul Werth clarifica: “The incorporation of Catholics into the Russian empire compelled St. Petersburg to conduct complex relations with the papacy, while the presence of Orthodox Christians

¹¹⁵ Mulher Arménia no seu vestido tradicional, Artvin. (Gorskii [em linha], 1905-1915)

in the Balkans and Palestine provided Russia with opportunities to pressure the Sublime Porte.” ([em linha], 2006, p. 203)¹¹⁶

Será fundamental entender a posição de Gorskii na sociedade Russa, para melhor compreender o seu papel na realização deste arquivo, ao que o podemos contextualizar sob dois pontos antagónicos: 1) da perspetiva russa (de um modo genérico), trata-se de um ponto de vista de um nobre ligado aos círculos de poder imperial, erudito nos assuntos da química e da fotografia, representativo da mais fina elite cultural e produtor de uma extensa e profunda obra relevante para a edificação do conceito de nacionalismo russo; 2) da perspetiva das minorias étnicas, que coabitavam então no território russo (igualmente de um modo genérico), Gorskii, era um agente do poder imperialista da minoria colonialista russa, tendo ao seu poder instrumentos e regalias não disponíveis ao comum dos cidadãos dos territórios ocupados, com a possibilidade de edificar uma representação deturpada, sob um ponto de vista manipulador. Em suma, no arquivo não encontramos imagens de horror ou revolta, apenas de paz e harmonia, o que não seria bem assim tal como novamente demonstra Paul Werth no que concerne à evolução das questões sobre a Arménia na relação com o poder central russo:

By the late 1880s, imperial views of Armenians in general had changed substantially for the worse. Above all, the vague concerns about 'separatism' had solidified into a conviction that a segment of the Armenian intelligentsia was seeking the resurrection of the Armenian Kingdom and that the church had been subordinated to this nationalist program. ([em linha], 2006, p. 221)¹¹⁷

Fica-nos o arquivo de *Prokudin Gorskii* que, tal como no *Álbum do Turquestão* (1871-1872), mostra a monopolização de um império sobre um território representado sobre a forma de imagem, sendo assim a fotografia

¹¹⁶ “A incorporação de católicos no império russo compeliu São Petersburgo à condução de complexas relações com o papado, enquanto que a presença de cristãos ortodoxos nos Balcãs e Palestina proporcionaram à Rússia as oportunidades para pressionar a Porta Otomana.” ([em linha], 2006, p. 203)

¹¹⁷ “No final da década de 1880, as perspetivas imperiais sobre os Armênios em geral tinha mudado substancialmente para pior. Acima de tudo, as vagas preocupações sobre 'separatismo' tinham-se solidificado na convicção de que o segmento da intelligentsia Armênia procurava a ressurreição do reino Armênio e de que a igreja estava subordinada a este programa nacionalista.” ([em linha], 2006, p. 221)

aplicada como meio de difusão cultural com fins politizados: o romantismo das belas paisagens, a imponente arquitetura religioso-burguesa, as gentes trabalhadoras do campo e as bonitas indumentárias ocultam não só os intentos de um regime autoritário, mas, também, como a fotografia pode apresentar uma bela crónica a partir de uma árdua realidade.

3.3 Os Arquivos do Planeta/Albert Khan



Figura 13: Resplendent in elaborated bridal head-dresses, velvet vests and ravishing lace aprons, these women were photographed on the island of Corfu in 1913. (Léon, 2008, p. 98)¹¹⁸

Albert Khan (1860-1940) foi um banqueiro e filantropo francês, promotor e mecenas de um projeto documental denominado *Arquivos do Planeta*, que decorreu entre os anos de 1908 a 1931, e que se veio a constituir como um exemplo ímpar na história da fotografia.

O arquivo de Khan transcende a dimensão habitual de um registo desta natureza, olhando a geografia e etnografia humana no seu quotidiano e registando, sob um olhar próximo, diversos movimentos político-sociais da sua época, através da direção científica de Jean Brunhes (Okuefuna, 2008).¹¹⁹

Para atingir o objetivo, Albert Khan subsidiou as diversas expedições realizadas ao longo desses 23 anos. A Brunhes coube a constituição de uma equipa de uma dúzia de fotógrafos e cineastas que com ele colaboraram na

¹¹⁸ Resplandecentes em elaborados vestidos de noiva, jaquetas de veludo e arrebatadores aventais de laço, estas mulheres foram fotografados na ilha de Corfu em 1913. (Léon, 2008, p. 98)

¹¹⁹ Esta e as seguintes referências a David Okuefuna provêm do livro *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age* (2008).

construção visual do projeto (Okuefuna, 2008), realizado em *autochromes*.¹²⁰ Esta organização permitiu concretizar uma visão inicialmente utópica, que se transformou numa obra singular dentro da história da fotografia. Pelo seu carácter inovador, no uso da cor e da escala geográfica, bem como pela qualidade das provas visuais apresentadas, como clarifica Okuefuna sobre a dimensão do projeto: “It contained around 120 hours of rare documentary film footage from around the world; it boasted a 4000-strong collection of original black and white still photographs; and it possessed a precious, multi colored treasury of more than 72,000 autochromes.” (2008, p. 16)¹²¹

O legado abrange uma escala global, sob uma agenda não politizada, com fins filantropos e pacifistas, assente no conhecimento das particularidades dos povos fotografados. Tendo explorado as (novas) tecnologias visuais – o filme e a fotografia –, para efetuar os registos sobre os diferentes povos, nos seus hábitos e costumes, a equipa de Kahn marca também a transição de uma era pré-industrial para um novo mundo industrializado e, também, a abrupta mudança do panorama geopolítico existente (Okuefuna, 2008).

Para o desenvolvimento deste projeto ser possível, Albert Khan investiu a sua extensa fortuna, criada pelo investimento em ações da indústria mineira na África do Sul, conseguindo assim alimentar um sonho à partida quimérico. Relembremos que o advento da cor na fotografia, ao nível comercial, era um facto ainda muito recente, aproveitando Khan a oportunidade que esta mudança tecnológica oferecia à cultura fotográfica, para representar o mundo de uma forma mais aproximada e fiel da realidade.

É assim que nasce, a partir da vontade de Khan, um arquivo universal, realizado em mais de seis dezenas de países, distribuídos por quatro continentes, naquilo que poderemos entender como um exemplo precursor duma cartografia visual do planeta. Com o intuito de documentar e

¹²⁰ “Um *Autochrome* consiste numa chapa de vidro coberta por minúsculos grãos transparentes de cor laranja, verde e violeta, sobrepostos a uma imagem fotográfica a preto e branco, positiva. A imagem a preto e branco tapa os grãos de cor indesejável e não tapa os grãos de cor necessária para reproduzir determinado assunto.” (Pavão, p. 53, 1997)

¹²¹ “Continha cerca de 120 horas de raro filme documental filmado à volta do mundo; ostentava uma coleção de 4000-intensas fotografias de naturezas mortas originais a preto e branco; e possuía um precioso, multicolorido tesouro de mais de 72,000 *autochromes*.” (2008, p. 16)

arquivar, as capturas são realizadas sob uma perspetiva informativa, quase jornalística. Hoje, as imagens podem ser observadas através de um filtro temporal, preservando a sua forte componente histórica e permitindo-nos relacionar a “realidade” de outrora com o conhecimento que detemos sobre a evolução dos territórios fotografados, comparando assim as profundas alterações neles ocorridas desde os registos da produção de Khan.

O projeto veio a findar após o colapso económico do império financeiro de Khan, provocado pela *quinta feira negra de Wall Street* (24 de outubro de 1929), prenunciadora do início do período da grande depressão. Curiosamente, este arquivo permaneceu obscuro durante décadas, até à data em que a BBC, com a parceria do museu *Albert Khan*, iniciou a sua divulgação com uma série de dez documentários intitulada *Edwardians in Color: The Wonderful World of Albert Kahn* (2007), complementados pelo livro *The Wonderful World of Albert Kahn: Color Photography From a Lost Age* (2008), editado igualmente pela BBC (Books) e por Davis Okuefuna, que disponibilizou o acesso do espólio ao grande público.

Para uma contextualização histórica do *medium*, bem como deste arquivo em particular, é importante falar do enquadramento tecnológico da altura. Neste sentido, destaca-se a apresentação da patente do processo *autochrome*, em 1903, pelos irmãos August (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière, e comercializado a partir de 1907 (Pavão, 1997).¹²² Esta técnica possibilitou uma primeira massificação da captura fotográfica a cores, como confirma Luís Pavão, quando descreve o *autochrome* como “o primeiro processo fotográfico a cores largamente praticado por profissionais e amadores” (1997, p. 53). O processo *autochrome* possibilitou a acessibilidade da captura e posterior visualização da cor na imagem fotográfica. Contudo, a esta cor faltava ainda um carácter realista, assumindo as provas um aspeto mais próximo da pintura do que da fotografia. Este desfasamento ocorria devido ao facto de os corantes do *autochrome* divergirem da forma como o ser humano percebe a cor – no *autochrome* temos verde, laranja e violeta e na visão humana temos cones vermelho, verde e azul. De referir ainda que

¹²² Segundo Luis Pavão no livro *Conservação de Coleções de Fotografia* (1997).

à trama de cores acrescia a trama de pontos, que acentuava o carácter pictorialista das imagens.

Após a introdução do contexto histórico do arquivo e da descrição técnica do processo fotográfico utilizado, proponho-me analisar parte do legado visual dos *Arquivos do Planeta* e, em maior detalhe, os capítulos *The Balkans* e *The Middle East*,¹²³ por me permitirem relacionar a interpretação da indumentária retratada com uma reflexão sobre o modo como o arquivo é exposto e percebido.

Nestes capítulos observam-se fotografias de duas áreas geográficas distintas: a zona dos Balcãs e a do Médio Oriente. Presentemente, estas imagens representam uma perspetiva altamente politizada sobre a época em que foram capturadas, já que o contexto político-social das imagens expostas representa o culminar histórico de uma era: a capitulação do império Otomano, em 1914.

Remetendo à imagem inicial (figura 13), podemos ler na sua legenda que a fotografia foi capturada na ilha de Corfu, em 1913. Corfu integra o arquipélago das ilhas Jónicas, situado no mar Jónico, separando a península grega do sul da península itálica, atualmente sob a alçada política do estado Grego. Na imagem identificamos três mulheres, trajando uma indumentária de casamento rica, tendo sido a fotografia capturada num tempo ligado a uma conturbada conjuntura política, associada à segunda guerra dos Balcãs (1913), a qual viria a mudar irremediavelmente a estrutura demográfica existente até então. Okuefuna contextualiza-nos:

In October 1912, Auguste Léon and Jean Brunhes embarked on the project's first mission to the Balkans. They were arriving at a moment when the authority of the Turkish Ottoman Empire – the political entity that sutured the ethnically diverse nations of the Balkans together – was about to break apart. (2008, p. 99)¹²⁴

Paradoxalmente, a riqueza e a beleza ostentadas no vestuário ocultam uma leitura totalmente antagónica, feita de caos, horror e desespero,

¹²³ Análise efetuada através do livro *Wonderful World of Albert Kahn: Color Photography From a Lost Age* (2008).

¹²⁴ Em Outubro de 1912, Auguste Léon e Jean Brunhes embarcaram na primeira missão do projeto para a zona dos Balcãs. Eles chegaram num momento em que a autoridade do império Turco Otomano – a entidade política que sustentava a diversidade étnica das diferentes nações dos Balcãs – estava a iniciar a sua desagregação. (2008, p. 99)

sob a forma de guerra, mais precisamente a primeira guerra dos Balcãs, ocorrida entre outubro de 1912 e maio de 1913. Esta, foi responsável pela metamorfose de toda uma vasta região anteriormente composta por um complexo emaranhado de culturas, para rapidamente se transformar num conjunto de estados-nação,¹²⁵ menos tolerantes à diversidade ou à diferença no credo.

As imagens do arquivo de Kahn revelam uma idade perdida e muitas vezes esquecida. Novamente Okuefuna narra: “In the years 1918-19, when Albert Khan’s photographers first planted their tripods in the sand of the countries we know now as Saudi Arabia, Lebanon, Syria, Jordan and Israel/Palestine, the region was know as the Levant.” (2008, p. 261)¹²⁶ Assim, nos *Arquivos do Planeta*, a fotografia serve como ferramenta de disseminação do conhecimento dos povos sobre os povos. No arquivo fica o registo de uma perspetiva eurocêntrica sobre “aquele mundo” do século XX, patente na proximidade entre as indumentárias de povos tão próximos e ao mesmo tempo tão distintos como o Reino Unido e a Escandinávia. (Okuefuna, 2008)

Devido à falta de afinidade que tenho com os códigos de indumentária presentes nestas fotografias, a imagem em análise (figura 13) transmite-me surpresa e, ao mesmo tempo, alguma estranheza. Apesar da falta de referentes, a imagem é esteticamente atrativa, graças à pose, profusão de cores e riqueza de detalhe exposto que, no entanto, estão fora do meu campo de perceção cultural e, logo, do meu entendimento imediato.

¹²⁵ Ou os estados pertencentes à Liga Balcânica, Montenegro, Sérvia, Bulgária e Grécia.

¹²⁶ Nos anos 1918-19, quando os fotógrafos de Albert Khan *plantaram* pela primeira vez os seus tripés na areia dos países por nós agora conhecidos como Arábia Saudita, Líbano, Síria, Jordânia e Israel/Palestina, a região era conhecida como o Levante. (2008, p. 261)



*Figura 14: Zakho, Iraq 11 May 1927. (Gadmer, 2008, p. 276)*¹²⁷

Por outro lado, na fotografia reproduzida acima (figura 14) observamos duas raparigas na sua indumentária tradicional. Qual? Observamos também que carregam duas ânforas, para o transporte de água, costume milenar e enraizado por diversas culturas do Médio Oriente à Europa Ocidental, desde a criação do artefacto na Grécia antiga. Sob o meu ponto de vista, a imagem apresenta uma tipologia nas vestes não distante daquelas que observei já anteriormente em outras fotografias de Portugal do século XIX.¹²⁸ As saias compridas às riscas, as camisas e o avental, os lenços a cobrirem as cabeças, deixando a face totalmente a descoberto, indiciam uma indumentária extremamente similar a imagens vistas no arquivo fotográfico de Carlos Relvas, potenciando um sentimento de identidade cultural.

É impossível referenciar, com exatidão, a proveniência cultural ou territorial da imagem, por sobre ela emitir um primeiro juízo meramente baseado nas imagens que vi anteriormente, mas também por desconhecer os

¹²⁷ Zakho, Iraque 11 de Maio de 1927. (Gadmer, 2008, p. 276)

¹²⁸ Refiro-me ao arquivo do fotógrafo Carlos Relvas (1838-1894), datado entre o período de 1860 e 1880 e no qual trabalhei, realizando um controle de qualidade sobre as imagens digitalizadas e visualizando deste modo toda a sua obra.

códigos de vestuário. Contudo, o referente desta imagem existe numa forma textual anexada à fotografia, tal como Okuefuna nos transmite.¹²⁹

In their traditional brightly coloured multi-layered dresses, these Kurdish women are fetching water near Zakho, in northern Iraq. In 1920, under the Treaty of Sèvres, the Allied Powers promised the Kurds an independent homeland, but the commitment was never honoured. They have been fighting for self-determination ever. (2008, p. 276)¹³⁰

Apesar da falta de conhecimento sobre a cultura curda, é possível pensar, a partir desta imagem, que o caminho que nos une é menor do que aquele que nos separa, dentro da génese civilizacional de uma cultura indo-europeia. No caso concreto da fotografia em análise, e partindo da descrição anterior, questiono-me se estas serão, de facto, mulheres curdas. Baseando-me na observação da indumentária questiono: não poderão ser membros da etnia lazidi? A comunidade lazidi está rotulada como uma minoria étnico-religiosa curda, com uma teologia distinta, também ela apátrida e igualmente vítima de diferentes genocídios ao longo dos tempos e, como McHenry narra, “they believe that they were created quite separately from the rest of mankind, not even being descended from Adam, and they have kept themselves strictly segregated from the people among whom they live.” (1993, p. 828)¹³¹

Levanta-se a questão de as palavras poderem sugerir uma falsa imagem quando, ao pretenderem ser descritivas, nos podem induzir em erro, dando falsas informações. Esta ideia encontra-se bem exemplificada no projeto de Walid Raad *The Atlas Group: Documents from The Atlas Group Archive* (1989-2004). Através de um arquivo que expõe perspetivas documentais ficcionadas sobre a história contemporânea do Líbano,¹³² Raad levanta diversas questões sobre aquilo que se entende como testemunho

¹²⁹ Para uma contextualização mais detalhada, informa-se que as descrições das imagens citadas são da autoria de David Okuefuna, estando associadas no livro às fotografias expostas e servindo assim, como descrição contemporânea e textual das mesmas.

¹³⁰ “Nos seus tradicionais vestidos de tecidos sobrepostos e cores brilhantes, estas mulheres Curdas estão a buscar água perto de Zakho, no norte do Iraque. Em 1920 sob o Tratado de Sèvres, as Potências Aliadas prometeram aos Curdos uma pátria independente, mas o compromisso nunca foi honrado. Eles têm lutado pela autodeterminação desde sempre.” (2008, p. 276)

¹³¹ “Eles acreditam que foram concebidos bastante separadamente do resto da humanidade, não sendo sequer descendentes de Adão. E mantiveram-se eles próprios estritamente segregados dos povos entre os quais viviam.” (1993, p. 828)

¹³² Para uma melhor contextualização ver o jornal de exposição ocorrida no ano de 2007 na Culturgest: http://www.culturgest.pt/docs/atlas_group.pdf

histórico. Para tal, Raad confronta-nos com os limites da escrita da história, através de sugestões imaginárias baseada em documentos visuais (em suporte vídeo, fotográfico ou através de livros de notas), por si encontrados ou produzidos.

A proposta artística serve a Raad para contestar a interpretação de imagens como documentos, pondo em evidência as fragilidades existentes entre forma e facto na análise e interpretação de imagens. Como o autor afirma: “The truth of the documents we archive/collect does not depend for us on their factual accuracy. In other words, it does not matter to us whether blue prints were found buried 32 meters under the rubble in downtown Beirut.” (2006, p. 179)¹³³

Raad (2006), alude assim à relatividade do *primado teórico dominante* quando este se sustenta em factos documentais ou arquivos, uma vez que eles não deverão ser determinantes para o estabelecimento de uma verdade histórica, mas antes servir como sistemas contributivos para uma compreensão baseada no entendimento desses mesmos processos: “Hence we would urge you to approach these documents we present as we do, as “hysterical symptoms” based not on any one person’s actual memories but on cultural fantasies erected from the material of collective memories.” (2006, p. 180)¹³⁴

Se aqui ensaio uma relação entre o trabalho de Raad e o arquivo de Albert Khan é porque deste último me interessa sobretudo ressaltar a capacidade que a fotografia tem de estimular um diálogo permanente entre o *aqui e o agora*, sob o ponto de vista da interpretação do observador, e o *ali* e o *antes*, que constitui a imagem fotográfica.

¹³³ “A verdade dos documentos que arquivamos/coletamos não depende para nós na sua precisão factual. Por outras palavras, não nos importa se as cópias azuis foram encontradas enterradas a 32 metros sob os escombros no centro de Beirute.” (2006, p. 179)

¹³⁴ Daí iriamos-lo incentivar a abordar estes documentos que apresentamos assim, como “sintomas histéricos” baseados não em memórias reais de uma pessoa qualquer, mas em fantasias culturais erguidas a partir de material de memórias coletivas. (2004, p. 180)



Figura 15: Smilevo, Macedonia. 17 May 1913. (Léon, 2008, p. 109)¹³⁵

Como exemplo, poderemos observar na fotografia acima (figura 15) uma indumentária riquíssima: as cores, as formas e os adereços fazem prova da importância dos elementos decorativos numa dada cultura. Contudo, e para além da beleza das formas, a imagem transmite-me um certo vazio de significado, uma vez que enquanto observador não sou capaz de estabelecer pontes entre a “nossa” memória e a memória que a imagem transporta. Por outro lado, através da leitura da sua descrição a imagem ganha um significado totalmente distinto e mais profundo, conectado com o desenvolvimento histórico do território Otomano no período imediatamente anterior à sua capitulação, como descreve Okuefuna:

These girls are members of an affluent Serbian family from Smilevo, a town in the district of Bitola in Macedonia. The Serb army's victory at the Battle of Kumanova in October 1912 had wrenched Bitola from the Ottoman grasp. Fighting continued for months, but two weeks after this picture was taken, the Treaty of London ended Ottoman rule in Macedonia forever. (2008, p. 109)¹³⁶

¹³⁵ Smilevo, Macedônia. 17 de Maio de 1913. (Léon, 2008, p. 109)

¹³⁶ “Estas raparigas são membros de uma família sérvia influente de Smilevo, uma cidade no distrito de Bitola na Macedônia. A vitória da armada sérvia na batalha de Kumanova em outubro 1912 tinha arrebatado Bitola do alcance Otomano. A luta continuou por meses, mas duas semanas após esta imagem ter sido tirada, o Tratado de Londres findou o domínio otomano na Macedônia para sempre.” (2008, p. 109)

De facto, estamos mais preparados para compreender as imagens fotográficas através de uma precedência textual a elas inerentes, fruto de uma cultura cartesiana e dos *media* ao nosso redor, os quais muitas das vezes exploram a fotografia como ferramenta para a construção de um discurso. Como exemplo desta questão observemos o jornalismo ilustrado, onde raramente se usa a imagem pela sua forma puramente imagética, sem títulos, subtítulos ou legendas. Derivado do facto de sermos educados a pensar a imagem como complemento de uma outra linguagem, que nos surge sob a forma de texto ou legenda, abstermo-nos de formar uma análise crítica sobre os elementos que a imagem encerra, nas dinâmicas que constrói. Logo, não questionamos as imagens quando as mesmas são usadas como prova ou testemunho, ilustrando uma qualquer situação que nos é descrita por meio de palavras. Assim, muitas das disparidades que ocorrem no confronto com imagens fotográficas resultam diretamente não dos elementos formais da imagem, mas, sim, da interpretação do observador, que é também fortemente influenciada pela *memória-arquivo* que ele próprio carrega (Belting, 2011).

O *Archive of the Planet* assume, deste modo, um discurso fraturante sobre a retórica nacionalista atual, que em larga escala assume pontos de vista unilaterais, que por sua vez remetem para o esquecimento de um tempo em que diferentes povos e nações coexistiam dentro de um mesmo espaço geográfico, como é o caso do império otomano.

Poderá a preservação da memória ser um dos principais atributos da imagem? Poderá o congelamento do momento passado ao mesmo tempo abri-lo a novas interpretações, de acordo com a época ou contexto em que é de novo visualizado? A fotografia assume assim um papel involuntário de contestatária de discursos políticos comuns, contribuindo para que pensemos a história como maleável aos interesses económicos ou agendas políticas, volátil no seu discurso, discutível na sua análise.

Deste modo, a documentação visual do planeta torna-se numa *arca de Noé* para possíveis sinapses entre registo visual e novas formas de compreensão sobre o passado, mediante a perceção daquilo que somos, através da análise visual daquilo que fomos. Todas estas camadas de possibilidades e distintos entendimentos levam-me a questionar a aparente

imutabilidade e estaticidade da imagem fotográfica. Estará assim tão aprisionada na relação que estabelece com o seu referente ou, antes, a sua mensagem é convertida de acordo com quem a observa, através dos tempos e das distintas sociedades?

O cerne da questão parece residir no contexto interpretativo que se estabelece em redor das imagens, i.e., quem as analisa ou rotula. Pois aí sim parece existir lugar para a subjetividade de acordo com o *arquivo político-social* que se pretende defender ou implementar. Tal como a legenda desta imagem (figura 16) nos transmite, os tempos mudam, e através da mudança altera-se a configuração sociocultural dos locais, bem com a noção que temos dos mesmos, como descreve Okuefuna: “After the First World War, when the city was administered under British mandate, Mosul was exceptionally diverse, within Sunni Arabs, Turks and Kurds living alongside Assyrian and Armenian Christians, including the women seen here.” (2008, p. 103)¹³⁷



Figura 16: Mosul, Iraq 10 May 1927. (Gadmer, 2008, p. 275)¹³⁸

¹³⁷ “Após a Primeira Guerra Mundial, quando a cidade era administrada pelo mandato britânico, Mosul era excepcionalmente diversificada, entre árabes sunitas, turcos e curdos que viviam em comunhão com cristãos assírios e arménios, incluindo as mulheres que vemos nesta imagem.. (2008, p. 103)

¹³⁸ Mosul, Iraque 10 de Maio de 1927 (Gadmer, 2008, p. 275)

O arquivo de Albert Kahn, ao tentar preservar informação de outra maneira perdida ou esquecida, legou às gerações vindouras um campo vasto de interpretação sobre os assuntos registados. Curiosamente, foi através do recurso a meios subjetivos de comunicação, o filme e a fotografia, que transmitiu uma visão híper objetiva na *janela* aberta sobre o passado, compilado, numa visão humanista sobre distintas civilizações do nosso planeta.

3.4 NSW Police Forensic Archive



Figura 17: Backyard, scene of attempted suicide, North Sydney. (Desconhecido [em linha], 1948).¹³⁹

A fotografia com que se inicia esta análise¹⁴⁰ faz parte do *Forensic Photography Archive*, pertencente à polícia de Sidney. A partir dele foi realizada uma investigação e curadoria com a autoria de Peter Doyle e Caleb Williams, a qual inventaria o arquivo judicial e ao mesmo tempo estabelece um diálogo com o público, através da exposição *City of Shadows* (2005/2007), patente no *Justice & Police Museum*, e com a publicação do livro *City of Shadows: Police Photographs 1912-1948* (2007).

O propósito deste envolvimento entre duas realidades aparentemente distantes, o arquivo policial e a sua exploração a nível museológico/editorial, proporcionou-se pela necessidade de se obterem novos pontos de vista sobre o repositório visual, o qual, possuía lacunas na informação existente inviabilizando assim um melhor entendimento sobre o arquivo (Doyle & Williams, 2013).¹⁴¹

¹³⁹ Traseiras, cenário de tentativa de suicídio, Sidney Norte. (Desconhecido [em linha], 1948).

¹⁴⁰ Bem como todas as outras deste subcapítulo.

¹⁴¹ Segundo Peter Doyle e Caleb Williams no livro *City of Shadows: Sydney Police Photographs 1912-1948* (2007).

A estratégia do *Sydney Living Museums* teve igualmente como intenção, a de expor e partilhar com o grande público imagens de foro criminal, possibilitando deste modo, que as fotografias fossem entendidas através de novos e variados prismas, por passarem a ser visualizadas, pensadas e discutidas longe do espaço tradicional do arquivo, associado a filas atrás de filas de caixas de negativos.

Neste caso, as fotografias encontram-se dispostas num formato pouco convencional para um arquivo policial, já que, e por sobre elas haver lacunas na informação, se ter tomado a opção de distribuir toda a coleção por distintos grupos, encontrando-se estes, interrelacionados por palavras-chave.

Deste modo, e com a difusão do arquivo através da sua disposição pública, passamos de uma organização vertical ou hierárquica, de acesso fechado, para uma estruturação horizontal e não-hierárquica, de acesso aberto a quem a ele queira aceder.

A coleção de *Mug shots* (retrato de pessoa detida após o crime), forma a maior categoria da coleção. Estes retratos inserem-se em dois géneros distintos – fotografias de polícia e fotografias da esquadra policial (Doyle; Williams, 2013) –, sendo a intenção original a de efetuar um registo claro e límpido sobre o assunto. Em suma, *The Mug Series* consistem numa tripla captura de rosto: frontal, perfil e corpo inteiro, tal como a imagem seguinte demonstra (figura 18).

As fotografias eram realizadas segundo o princípio de Alphonse Bertillon (1853-1914), agente policial e investigador em biométrica, que nos legou o primeiro sistema de identificação criminal, como elucida Sekula no ensaio *The Body and the Archive* (1989): “First, he combined photographic portraiture, anthropometric description, and highly standardized and abbreviates written notes on a single *fiche*, or card.” (1992, p. 353)¹⁴²

Deste modo, o propósito de imagem consistiria num registo visual e objetivo sobre o assunto – os suspeitos –, através de um registo aparentemente mecânico e repetitivo de obtenção de imagens, no qual se alinham as pessoas envoltas por um ambiente caracterizado por celas ou

¹⁴² “Primeiro, ele combinou o retrato fotográfico, descrição antropométrica, e notas escritas altamente padronizadas e abreviadas numa única ficha, ou cartão.” (1992, p. 353)

outros interiores prisionais, com recurso a uma composição de cena e uso de iluminação bastante lineares, tal como Maria do Carmo Serém testemunha:

Ao ser solicitado para a fotografia policial e judiciária o fotógrafo, para marcar a nudez social do futuro delinquente, despoja-o de toda a encenação que utiliza para acrescentar valor ao retrato burguês de pessoa normal. Fotografa-o sem fundo, num painel branco ou preto, em meio corpo ou só o busto, - antes de Bertillon, com os pés nus, - de camisa aberta, mangas arregaçadas, encostado contra a parede, os braços em cruz, o mais direito possível. (2002, p. 56)



Figura 18: Eileen May O'Connor, criminal record number 710LB, 3 June 1927. State Reformatory for Women, Long Bay, NSW. (Desconhecido [em linha], 1927)¹⁴³

Contudo, a série principal incorpora outra subcategoria, com o nome *Special Photographs*, que consiste em cerca de 2500 fotografias capturadas nas celas da esquadra central de Sydney (*Central Police Station*), pelo departamento policial de Nova Gales do Sul, entre 1910 e 1930, as quais fugiam à convenção estabelecida para este tipo de representação, em acordo com Doyle e Williams, “although most of these pictures were taken in the cell at Central Police Station, no consistent framing or compositional regime prevails. The majority are shot under natural light, giving the portraits an

¹⁴³ Eileen May O'Connor, registo criminal número 710LB, 3 de junho 1927. Reformatório estatal feminino, Long Bay, NSW. (Desconhecido [em linha], 1927)

almost painterly depth” (Doyle; Williams, 2013, p. 29).¹⁴⁴ Esta tomada de ponto de vista, contrasta fortemente com a objetividade pretendida no sistema clássico de representação dos prisioneiros (figura 19), por atribuir uma conotação subjetiva na leitura e interpretação do arquivo, em oposição ao *retrato verbal* de Bertillon, sobre a criação do qual, enquanto sistema de classificação dos detidos, Sekula esclarece: “His invention of the *portrait-parlé* – the ‘speaking likeness’ or verbal portraits – was an attempt to overcome the inadequacies of a purely visual empiricism. He organized voluminous taxonomic grids of the features of the male human head, using sectional photographs.” (1992, p. 360)¹⁴⁵

Elucidativo desta situação é o caso de Francis Galton (1822-1911), com o seu *retrato composto*. Galton, ao cunhar o termo *Eugenia*, imputou uma função de objetividade visual ao aparato fotográfico, com o objectivo de fundamentar as suas teses sobre a tipologia do ser criminoso. A *Eugenia* pressupunha uma observação do corpo/fisionomia segundo uma perspetiva baseada no preconceito, ao estabelecer uma relação entre o ser biológico – assente no aspeto físico de cada indivíduo, com uma predisposição genética – e o desenvolvimento de uma conduta delinquente, como novamente atesta Allan Sekula: “Galton operated on the periphery of criminology. Nonetheless, his interest in heredity and racial ‘betterment’ led him to join in the search for a biologically determined ‘criminal type’.” (1992, p. 353)¹⁴⁶

Deste modo, a *Eugenia* atendia a um ramo do pensamento baseado na exclusão ou numa incriminação social prévia, fundamentando esse rotular do agente criminoso com recurso à *evidência* fotográfica. Allan Sekula expõe também a diferenciação existente entre as fotografias tiradas às classes burguesas do século XIX, bem vestidas e engomadas, e os primeiros registos criminais existentes, os quais obedeciam ao princípio científico da fisionomia

¹⁴⁴ “Apesar da maioria destas fotografias ter sido tirada na cela da esquadra policial central, não se denota a prevalência de algum enquadramento consistente ou composição planeada. A maioria foi tirada sob luz natural dando aos retratos uma profundidade próxima de uma pintura.” (Doyle; Williams, 2013, p. 29)

¹⁴⁵ A sua invenção do *portrait-parlé* – a “parecença verbal” ou retrato verbal – foi uma tentativa de superar as insuficiências do empirismo puramente visual. Ele organizou volumosas tabelas taxonómicas das características da cabeça masculina humana, usando fotografias selecionadas. (Sekula, 1992, p. 360)

¹⁴⁶ Galton operou na periferia da criminologia. No entanto, o seu interesse pela hereditariedade e “melhoria” racial levou-o a juntar-se na busca de um biologicamente determinado “tipo criminal” (Sekula, 1992, p. 353).

de Caspar Lavater (1741-1801).¹⁴⁷ De acordo com as palavras de Sekula (1992), estas caracterizações dos indivíduos exerciam assim um duplo papel, entre o *honorífico* e o *repressivo*, e consequente influência em desempenhar diferentes papéis na sociedade, pelo que o arquivo pode assim excluir e circunscrever a observação pelo direto relacionamento com o assunto abordado, limitando o ponto de vista para uma uni direção, ao invés da exposição sobre a diversidade existente. Tal como e novamente Sekula expressa acerca da diferença existente num arquivo dito inclusivo: “All inclusive archive necessarily contains both the traces of the visible bodies of heroes, leaders, moral exemplars, celebrities, and those of the poor, the diseased, the insane, the criminal, the nonwhite, the female and others embodiments of the unworthy.” (1992, p. 347)¹⁴⁸



Figura 19: Mug shot of B. Smith, Gertrude Thompson and Vera McDonald, Central Police Station, Sydney, 25 January 1928. (Desconhecido [em linha], 1920)¹⁴⁹

¹⁴⁷ Siegfried Zielinski aborda um outro exemplo da premissa da verdade vs. objetividade fotográfica, baseado em sistemas de classificação do indivíduo através da sua fisionomia, da autoria de Cesare Lombroso (1835-1909) e presente na obra *L’Uomo Delinquente* (1887), afirmando Zielinski (2006) que enquanto registo criminal, a fotografia assumia um elevado papel de relevo, por lhe ser atribuída igual grau de veracidade às das medidas dos crânios, orelhas e de outras partes do corpo.

¹⁴⁸ Todos os arquivos inclusivos, contém necessariamente ambos os vestígios desde os corpos visíveis de heróis, líderes, exemplos morais e celebridades àqueles dos pobres, doentes, loucos, criminosos, não-brancos, mulheres e outras formas de materialização do indigno. (1992, p. 347)

¹⁴⁹ Retrato de detenção de B. Smith, Gertrude Thompson e Vera McDonald, Esquadra Central de Polícia. Sydney, 25 January 1928” (Desconhecido [em linha], 1920).

De facto, entendendo o arquivo como uma forma de classificação, este inclui/exclui, reforça/retira, observa/ignora, dependendo do ângulo do mesmo e da razão política/social/filantrópica que lhe deu origem. Por outras palavras, como Maria Serém esclarece, está inclusivamente condicionado à posição do fotógrafo na construção dessa mesma classificação, “desde sempre o fotógrafo soube que a fotografia não é uma representação da realidade, mas um olhar, o do fotógrafo, sobre essa realidade, já de si falseada pela dimensão única e pelo enquadramento” (2002, p. 53).

Remetendo para a imagem com que se iniciou esta análise, poderei esclarecer que a fotografia (figura 17) foi tirada nos arredores de Sidney, no ano de 1948. Aparentemente, não encontramos nada de extraordinário na cena visualizada: roupa estendida indicia presença humana, uma garrafa, uma almofada no chão e uma porta aberta de uma habitação feita por tábuas rudimentares de madeira. Possui como único elemento inabitual, ou aparentemente descontextualizado da normalidade desta cena do quotidiano: a cadeira tombada. Perante este cenário, é natural que o observador se demore a imaginar as circunstâncias que colocaram o objecto naquela situação: uma súbita rajada de vento, uma brincadeira de crianças, um grande cão numa frenética corrida às voltas no logradouro da casa, ou qualquer outra possibilidade. Contudo, esta imagem faz parte de um arquivo fotográfico possuindo como única referência a seguinte frase: *Backyard, scene of attempted suicide, North Sydney, 1948*. Assim que tomamos conhecimento desses dados, uma outra realidade tem lugar: olhamos novamente para a fotografia e a imaginação trava a sua deambulação em busca de significados para a ocorrência em cena; de repente, a cadeira caída, que se assume como o *Punctum* da imagem (de acordo com a terminologia de Barthes, 2012), transforma-se no *Studium*, aquilo que “lemos” ou interpretamos.¹⁵⁰ Passamos então a focar-nos num outro assunto: a tentativa de suicídio. Sem um esclarecimento textual, talvez fosse impossível avaliar o significado da imagem, aquilo que lhe deu vida ou o propósito de ter sido fotografada. Mas, após essa informação adicional, somos remetidos não para o que a imagem nos mostra, mas para aquilo que ela deixa por mostrar.

¹⁵⁰ Segundo Roland Barthes no livro *A Câmara Clara* (1980).

Este assunto vai ao encontro do pensamento da ensaísta e realizadora Patricia Holland, quando distingue os termos *users* e *readers* (utilizadores/leitores) de uma imagem. Segundo Holland, nós somos *utilizadores* de imagens quando com elas expressamos memórias e significados do nosso quotidiano privado: “Users bring to the image a wealth of surrounding knowledge.” (2000, p. 121)¹⁵¹ Por outro lado, transformamo-nos em *leitores* quando ficamos com a complexa missão de decodificar o significado das imagens: “For readers, on the other hand, a hazy snapshot or a smiling portrait from the 1950s is a mysterious text whose meaning must be teased out in a act of decoding or historical detective work.” (Holland, 2000, p. 121)¹⁵²

Uma cadeira caída não será por certo indício de qualquer tipo de ato criminal, poderia simplesmente estar assim por motivos já antes referidos. Contudo, ao reenquadrar uma situação através da *dialética* texto/imagem poderemos criar novas imagens mentais dentro de nós: uma hipotética vítima – masculina ou feminina, jovem ou idosa – a cadeira usada como instrumento de autoagressão; a corda que sustenta o corpo; o somido da cadeira que cai, etc.

Poderemos perguntar como é que as imagens se emancipam dessa camada textual que as propõe explicar e qual a autonomia das imagens relativamente a uma explicação factual? Por certo total, pois nada nos afirma que aquilo que está alinhado com a fotografia, em forma de texto, nos elucida do que quer que seja, tal como já exposto na relação entre *arquivo* e *ideologia*. Contudo, não será só sobre este prisma que nos deveremos debruçar, antes sim, que a interpretação de uma imagem se encontra não apenas na sua representação, mas antes, no despertar de uma consciência, ou, como Barthes afirma: “no fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (2012, p. 47), facto este, que influi diretamente no modo de sentirmos e olharmos o mundo à nossa volta.

¹⁵¹ “Os *utilizadores* trazem para a imagem uma riqueza de conhecimento contextual.” (2000, p. 121)

¹⁵² “Para os *leitores*, por outro lado, um instantâneo obscuro ou um retrato sorridente da década de 1950 é um texto misterioso cujo significado deve ser desafiado num ato de decodificação ou num trabalho de detetive histórico.” (Holland, 2000, p. 121)

Podemos assim aceitar a veracidade das palavras que nos chegaram e aceitar a influência daquilo que nos é exposto em forma textual. Porém, nada justifica ou esclarece o significado do *medium* no seu todo, já que qualquer tentativa para o fazer será manifestamente insuficiente, por a sua ligação ao momento já passado se encontrar num campo extrassensorial, ou mesmo mágico.

A imagem encontra-se presente nas sociedades atuais como nunca antes, na medida em que aceitamos a sua presença e a incluímos nos gestos e pensamentos quotidianos de um modo aparentemente normal e, diria mesmo, natural, isto numa perspetiva ocidental da questão. São esquecidos os determinismos tecnológicos ou as construções ideológicas a que se está sujeito através desta representação, e a habituação contrasta com o espaço outrora preenchido com a estupefação, dos que visualizaram imagens pela primeira vez.

No caso da fotografia em análise, a cadeira reporta-nos para o local do acontecimento, talvez não exatamente *aquela*, por o olharmos através de um plano bidimensional, mas um bem próximo: a imagem imaginada de uma imagem representada na fotografia.

Já na fotografia que se segue (figura 20), observamos um homem sentado numa cadeira com uma pose frontal. O seu olhar encontra-se fixo na câmara, demonstrando plena consciência do ato a que está sujeito. Usa um blazer, acompanhado por um colete fechado com botões, camisa branca e gravata. O seu cabelo encontra-se impecavelmente cortado e, olhando para o conjunto, temos a impressão de se tratar de um *gentleman* (cavalheiro). A imagem que este indivíduo, Harry Leon Crawford, decidiu dar, é a de alguém que toma particular atenção com a sua aparência exterior. Reflete sobre o modo ou categoria onde se pretende enquadrar em sociedade. Através da forma como nos vestimos, adornamos ou gesticulamos, construímos aparências e definimos a nossa posição perante os outros. Por isso usamos e exploramos os códigos da indumentária.



Figura 20: Eugenia Falleni, Alias Harry Crawford, Special Photograph N° 234, Central Police Station Sydney, 1920. (Desconhecido [em linha], 1920)¹⁵³

Esta fotografia, em particular, mostra-nos aquilo que Crawford pretendia revelar, ou melhor, representar, enquanto ser social. Barthes observa esta questão quando nos diz que o “referente fotográfico não [é a] coisa facultativamente real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva sem a qual não haveria fotografia” (2012, p. 87).

Na análise presente na folha descritiva da imagem é-nos dada a seguinte informação sobre a fotografia:

Eugenia Falleni, 1920, Central cells. When 'Harry Leon Crawford', hotel cleaner of Stanmore was arrested and charged with wife murder he was revealed to be in fact Eugenia Falleni (sometimes spelt as Eugeni), a woman and mother, who had been passing as a man since 1899. In 1913, as 'Harry Crawford', [...] The photograph shown here shows Falleni in male clothing, probably on the day of her arrest. The negative was found in a paper sleeve inscribed 'Falleni Man/Woman'. It is also possible that Falleni was made to dress in a man's suit for the photograph. (Doyle; Williams, 2013, p. 236)¹⁵⁴

¹⁵³ Eugenia Falleni, também conhecido por Harry Crawford, Fotografia Especial N° 234, Esquadra Central de Polícia de Sydney, 1920. (Desconhecido [em linha], 1920)

¹⁵⁴ “Eugenia Falleni, 1920, Celas centrais. Quando 'Harry Leon Crawford' homem da limpeza do hotel de Stanmore foi preso e acusado de homicídio da sua esposa ele revelou ser de facto Eugenia Falleni (soletrado às vezes como Eugeni), uma mulher e mãe, que se fazia passar por um homem desde 1899. Em 1913, como 'Harry Crawford ', [...] A fotografia aqui apresentada mostra Falleni em roupa masculina, provavelmente no dia da sua prisão. O negativo foi encontrado numa capa de papel com a inscrição: 'Falleni Homem/Mulher'.

Esta descrição, digna de um conto ficcional, confronta-nos com a questão do documental vs. ficcional, também aqui discutida, pensada e teorizada. Mas como analisar, a um nível conceptual, a representação de uma mulher que assume uma orientação masculina na imagem que escolhe dar ao mundo? No fundo é isso que a fotografia expõe, que o seu modelo comunicacional assenta antes na força da representação visual e seguramente com uma fiabilidade limitada na sua objetividade. De qualquer modo, transpondo para uma cena do quotidiano, ser-nos-ia impossível tirar qualquer tipo de conclusão sobre o género da personagem. Até os respetivos cônjuges foram enganados, como a descrição realça.

Eugenia Fellini expressa, através de si e da representação do seu ser, a permanente questão da ambiguidade fotográfica, a qual demonstra não necessariamente aquilo que é de acordo com a realidade, mas, antes, a aparência de algo referente ao real. A pose presente nesta fotografia confronta, pela sua frontalidade e olhar fixo, uma posição descontraída, ocupando o seu corpo toda a parte central do enquadramento. Na leitura da imagem é assim estabelecida uma relação imediata, não com ele/ela, mas com a imagem produzida, no seu todo, e no modo como se relaciona com o real.

Na fotografia seguinte (figura 21), encontra-se escrito na chapa fotográfica *"this man refused to open his eyes"*, (este homem recusou-se a abrir os olhos). Desconhecemos o motivo pelo qual houve necessidade de escrever esses dados e o que observamos é um retrato único, que desafia estereótipos, acabando por contrariar aquilo que se espera de um arquivo criminal.

A diversidade deste arquivo mostra-nos não apenas que a informação existente se estrutura sob diferentes camadas de interpretação, mas, também, que é fundamental a desconstrução da imagem quando ela se refere ao estereótipo na identificação de algo, reforçando a perspetiva da não linearidade na interpretação de um assunto, como Caleb Williams reforça: "One of the fundamental laws of archives is that posterity tends to use and

"Também é possível que Falleni tenha sido obrigado vestir-se com um fato masculino para a fotografia." (Doyle; Williams, 2013, p. 236)

interpret them in ways never thought of or intended by their originators".
(2013, p. 16)¹⁵⁵



Figura 21: Mug shot of Thomas Bede, 22 November 1928, Central Police Station, Sydney.
(Desconhecido [em linha], 1928)¹⁵⁶

Ocorre assim uma disparidade, que podemos resumir na seguinte questão: ao servir a catalogação de um registo criminal, deverão as fotografias estar associadas a termos como *glamour* ou elegância? O próprio arquivo, e a interpretação livre do mesmo, respondem a esta questão, já que a realização da captura fotográfica parece ter sido feita de uma forma relativamente descomprometida, não sujeita exclusivamente à agenda particular do foro policial e por o registo visual incidir assim, não na figura do preso, enquanto objetificação do culpado, mas antes na do indivíduo, enquanto ser humano.

Na imagem seguinte (figura 22), a detida, Fay Watson, encontra-se com uma aparência extremamente cuidada e, diria mesmo, glamorosa, atendendo à sofisticação das roupas que enverga, específicas de um

¹⁵⁵ Uma das leis fundamentais dos arquivos é que a posteridade tende a usa-los e interpretá-los de formas nunca pensadas ou intencionadas pelos seus criadores. (2013, p. 16)

¹⁵⁶ Retrato de detenção de Thomas Bede, 22 de novembro de 1928, Esquadra Central de Polícia. Sydney. (Desconhecido [em linha], 1928)

contexto histórico em particular, os denominados *loucos anos 20*, que vieram a determinar a alteração dos hábitos e costumes sociais existentes até ao final da *Primeira Grande Guerra* (1914-1919).



Figura 22: Mug shot of Fay Watson, 24 March 1928, Central Police Station, Sydney. (Desconhecido [em linha], 1928)¹⁵⁷

Deste modo, a imagem aparenta uma época, os anos 20, conotados também como um período de grande emancipação feminina, totalmente representada na indumentária: vestido curto, até aos joelhos, de tecido leve, talvez seda, adornado com um enfeite de flor, num dos ombros, colar de pérolas com uma volta ao pescoço e nó, sapatos com pouco salto, cheios de tiras até aos tornozelos e corte de cabelo curto evidenciando a forma da cabeça.

A fotografia, vista deste modo, representa um referente, não de uma situação criminal, mas antes de uma década, um ponto de vista histórico-sociológico, realizado sobretudo através da leitura do vestuário. Normalmente, não seria prestada nenhuma atenção particular à indumentária dos detidos/as, devido a estarem despojados das roupas do quotidiano e por

¹⁵⁷ Retrato de detenção de Fay Watson, 24 de Março de 1928, Esquadra Central de Polícia. Sydney. (Desconhecido [em linha], 1928)

envergarem normalmente uma farda de detenção, que lhes retira a individualidade, ou, então, por a fotografia mostrar apenas um plano de rosto.

O facto de estes “criminosos” terem sido retratados de corpo inteiro, com espaço ao redor, num fundo relativamente escuro, destaca as expressões do indivíduo fotografado, por oposição a uma certa neutralidade sobre o ambiente, evitando a carga dramática e negativista que a representação de uma cela proporciona. Estas capturas atribuem e evocam naturalidade à cena apresentada e incutem proximidade, pela ausência de formalismos ou pretensões na perspetiva assumida.

A pose, no caso do arquivo policial, era também ela induzida com o intuito de o retratado se autorrepresentar naturalmente. Foi por certo indicado ao figurante da cena que se posicionasse num determinado local, de acordo com o enquadramento desejado pelo fotógrafo e, posteriormente, que aguardasse em pose para que fosse realizado o seu registo. Segundo Peter Doyle, “the subjects of the Special Photographs seem to have been allowed - perhaps invited - to position and compose themselves for the camera as they liked.” (2013, p. 29)¹⁵⁸

Numa situação de detenção, a pessoa detida estará sujeita a uma condição de tensão, por se encontrar reprimida na sua liberdade física e psicológica. Contudo, as poses que encontramos no arquivo de Sidney denotam ainda uma certa medida de liberdade e de afirmação de individualidade por parte de quem está a ser fotografado, e não apenas do fotógrafo, neste caso específico o agente policial. Como conclui Doyle, estes retratos são a soma de vários elementos: “Their photographic identity thus seems constructed out of a potent alchemy of inborn disposition, personal history, learned habits and idiosyncrasies, chosen personal style (haircut, clothing, accessories) and physical characteristics.” (2013, p. 29)¹⁵⁹

Nas *Mug Shots*, deparamo-nos com o confronto entre a ausência de escolha (a obrigatoriedade de dar a sua própria imagem) e, por outro lado, a opção sobre a imagem que os retratados querem transmitir de si próprios.

¹⁵⁸ Os elementos das Fotografias Especiais parecem ter sido autorizados - talvez convidados - para se posicionarem e comporem para a câmara tal como eles gostariam. (2013, p. 29)

¹⁵⁹ A sua identidade fotográfica parece assim construída a partir de uma potente alquimia advinda de uma disposição inata, história pessoal, hábitos aprendidos e idiosincrasias, estilo personalizado (corte de cabelo, roupas, acessórios) e características físicas. (2013, p. 29)

Barthes afirma que “a natureza da Fotografia é a pose” (2012, p. 88), o que nestes retratos parece ser particularmente evidente, já que a autoria das imagens parece passar das mãos do operador da câmara fotográfica para a atitude do retratado. Barthes interessa-se pela apreciação que se faz do assunto fotografado (e não do assunto *per se*), ressaltando a importância do observador, já que só nele se forma a imagem. Deveremos assim também considerar não apenas a *intenção de leitura*, que Barthes nos narra, mas também a *intenção de representação*, a cargo da pessoa em pose, como um dos elementos preponderantes na tripla ligação presente entre fotografado/fotógrafo/observador.

Talvez as pessoas fotografadas neste arquivo interiorizassem, *à priori*, o ato a que estavam sujeitas, como um instrumento de reprovação e humilhação, mas através dele pretendessem demonstrar não as suas vulnerabilidades, mas sim toda a sua energia e riqueza que os caracteriza enquanto seres singulares, tal como patente na fotografia que encerra esta análise (figura 23) e expressa a firmeza e determinação nas poses e olhares de De Gracy e Edward Dalton.



Figura 23: Mug shot of De Gracy and Edward Dalton, 1920, Central Police Station, Sydney. (Desconhecido [em linha], 1920)¹⁶⁰

¹⁶⁰ Retrato de detenção de De Gracy e Edward Dalton, 1920, Esquadra Central de Polícia. Sydney. (Desconhecido [em linha], 1920)

4. Análise do Trabalho de Campo

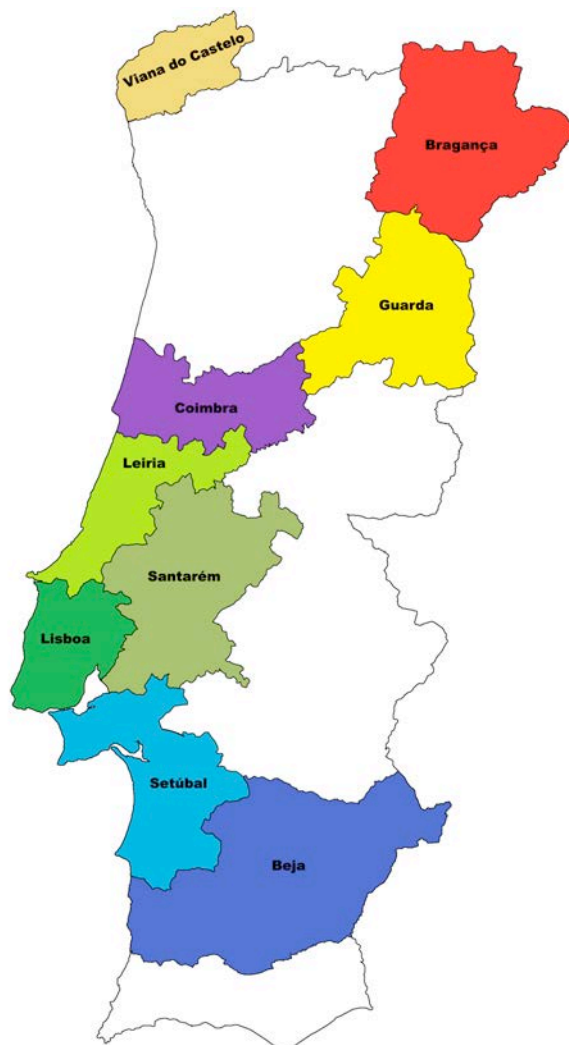


Figura 24: Distritos em que ocorreram sessões fotográficas

4.1 Introdução à análise do trabalho de campo

Neste capítulo da tese é analisado o desenvolvimento do projeto prático, com especial enfoque na componente de captura fotográfica que dá origem às duas séries de trabalho que aqui se apresentam. Para tal, é apresentada e comentada a metodologia empregue para o estudo visual de um assunto, *a Indumentária*, tentando clarificar o ponto de vista do autor.

De um ponto de vista formal, abordam-se os avanços e recuos no posicionamento da câmara em relação ao modelo ou assunto, a escolha dos fundos e dos locais, bem como o entendimento do erro como ponto de evolução. Dar-se-á também conta da perspetiva escolhida sobre o assunto, analisando os resultados obtidos e as imagens seleccionadas.

Assim, exploram-se fórmulas transversais ao modo como podemos pensar, ver ou sentir a fotografia, quer pelo prisma da interpretação pessoal acerca da temática, quer a partir da proposta visual, que por sua vez remete para o diálogo entre as diferentes identidades do *medium* fotográfico, patente nos seguintes binómios: digital/analógico, mecânico/manual, negativo/positivo, entre outros.

Deste modo, e através da exploração de diversas hipóteses técnicas inerentes ao *medium*, como dá conta o paradigma que confronta a impressão digital com a impressão alternativa, esta proposta pretende dar expressão tanto ao espaço em que o autor habita, como àquele que imagina.

No início da apresentação de cada um dos locais, que se encontram divididos por subcapítulos, descreve-se a zona geográfica onde decorreu a captura, incluindo-se as imagens dos negativos fotografados em cada um dos locais. Estas imagens farão também parte da apresentação final, numa reflexão artística sobre *a Indumentária*, de acordo com o que subtítulo refere: *proposta fotográfica para uma reflexão baseada na imagem*.

Para uma melhor contextualização do desenvolvimento do projeto, dá-se conta dos 11 locais fotografados, que por sua vez deram origem a 15 rolos fotográficos. Como se explica em cada subcapítulo, a escolha de cada local foi obedecendo a diferentes princípios. Inicialmente, o objetivo era chegar a um local e aí realizar a captura de um rolo, numa pesquisa artística sustentada, em parte, no acaso. Tal não ocorreu exatamente deste modo,

uma vez que em alguns locais acabei por fotografar mais e noutros menos de que um rolo. Coloca-se a ressalva de o método ter sofrido algumas alterações, já que, por vezes, foram realizados registos sem contexto, numa espécie de imagens errantes originadas por episódios pontuais e espontâneos, o que se explica nas descrições personalizadas sobre o registo da obra e no seguimento desta introdução contextual.

Salvo as devidas exceções, a abordagem foi quase sempre linear e todos os rolos fotografados em película de formato 120 mm de 100 ou 400 ASA. Esta opção prende-se tanto com a vontade de ser fiel à cena retratada, como com o hábito que tenho de fotografar em película, estando o uso do preto e branco relacionado com o tipo de mancha mais abstrata que a falta de cor nos proporciona e pelo facto de, na ausência de cor, existirem menos distrações, o que permite uma maior objetividade na linguagem fotográfica empregue nas fotografias.

Deste modo, no início de cada sessão decorriam os seguintes procedimentos: escolhia um local, colocava a câmara fotográfica no tripé e esperava que as pessoas passassem.¹⁶¹ Note-se que o uso de uma câmara de médio formato é muito favorável ao uso de tripé, pelo seu tamanho e peso, para evitar que a imagem fique tremida, o que por sua vez obriga o fotógrafo a pensar o enquadramento de um modo totalmente distinto àquele que lhe ocorre quando se serve de uma câmara portátil de 35 mm. Registe-se, também, que o uso do formato quadrado 6 x 6 cm, implica também um processo de adaptação do fotógrafo a um novo tipo de enquadramento, visto que este se encontra afastado dos formatos pictóricos mais clássicos.

Tal como se explica nos próximos subcapítulos, ao longo do processo de captura foi existindo uma evolução gradual que levou à fórmula final, em termos visuais. Depois de concluídos os preparativos e tendo em conta a temática em foco, a indumentária, consoante as ocorrências do local e as circunstâncias do momento em que me encontrava, fui interpelando quem me chamasse mais à atenção, no sentido de obter uma imagem sua. Salvo raras exceções, os retratados eram sempre gente que nunca tinha visto antes, havendo um total desconhecimento de parte a parte, de fotógrafo para

¹⁶¹ Câmara Hasselblad 500 C/M com uma objetiva de 80 mm - f 2,8 com formato de filme 6 x 6 cm.

retratado e vice-versa, o que veio a originar um primeiro momento de partilha entre ambos: o retrato.

Este processo obrigou-me a interagir com várias pessoas, bem como diversos locais. Essa multiplicidade foi um dos fatores que me levou a definir um estilo que fosse possível aplicar, coerentemente, a todo o projeto. Assim, as opções tomadas ao nível da linguagem fotográfica pretendem dar expressão a essa interatividade, permanente, com o *outro*, que nasce de uma motivação pessoal e que depois se associa à realização desta investigação, como posteriormente descrito nos subcapítulos 4.2 e 4.8.

A ordem cronológica para a apresentação das séries fotografadas foi escolhida de modo a permitir uma correta contextualização dos acontecimentos, ao longo do processo de pesquisa. Penso que esta opção permite dar conta do próprio amadurecimento da obra, contribuindo assim para a conclusão do objetivo desta tese: a obra artística e a sua contextualização.

No seguimento desta opção, decidi também apresentar todo o trabalho de recolha fotográfica, *em bruto*. A esta componente, que numa analogia com os discos de vinil apresento como o *Lado B* do projeto de investigação prática, dei o seguinte título: *Negativos*. De cariz mais documental, sem máscaras ou subterfúgios na sua apresentação, pura e crua, usando uma analogia fotográfica, correspondendo a um formato *full frame* (o equivalente à apresentação do negativo no seu todo), esta forma de apresentação obedece ainda aos seguintes fatores:

1. A intenção de partilhar com o observador a primeira visualização realizada pelo autor, após a revelação da película, sendo escolhida uma fórmula gráfica que reforça uma leitura não editada sobre o assunto: os negativos fotografados numa mesa de luz. Esta é também a componente arquivística da obra, a qual se enquadra diretamente com o processo de recolha realizado ao longo da tese.

2. A vontade de expor todo o trabalho de pesquisa (os seus negativos). Esta opção permite assumir conquistas e derrotas, erros e acasos, partilhando a experimentação e a consequente evolução metodológica associada à captura fotográfica.

3. Dar uma noção da dimensão do projeto e do seu ritmo.

4. A partilha de uma experiência artística pela representação dos negativos, conectada ao trabalho realizado no laboratório fotográfico, feito de contrastes entre luz e sombra, imagens em negativo para impressões em positivo, cheiros e sensações conectados com a materialidade inerente ao formato analógico.

É a partir da série *Negativos* que é elaborada a seleção de imagens que, na sequência aqui proposta, resume a minha perspetiva pessoal sobre a *Indumentária*. Esta série é composta por 15 provas únicas, impressas no processo denominado nova crisotipia, com um tamanho final de 35 x 28,5 cm (mancha de 20 x 20 cm).

Nas conclusões deste capítulo, e no âmbito de uma proposta fotográfica autoral, abordam-se ainda reflexões sobre o ato fotográfico e sobre o conteúdo das imagens, na perspetiva do seu autor.

4.1.2 Fotografia documental imaginada

O termo *Fotografia Documental Imaginada* é introduzido para realçar a forte componente imaginativa inerente ao projeto, diferenciando-o deste modo do entendimento que fazemos do que é a fotografia documental.

Dada a natureza experimental da proposta autoral, em diversos momentos foram sendo potenciadas diferentes abordagens no trabalho, por vezes privilegiando a razão, outras a intuição. Procurarei desta forma e, através do apoio de diversos autores, relacionar parte da pesquisa efetuada com elos à partida invisíveis ao entendimento e mais próximos do campo da imaginação.

Deste modo, a fotografia, por estar associada à formalização do lado simbólico do nosso pensamento, não pode ser concebida como um mero gesto técnico ou um automatismo. Interessa assim, salientar o modo como entendemos as imagens, e que a imagem é o resumo de uma ideia e não a imagem em si, tal como Jean Paul Sartre (1905-1980) afirma no seu ensaio *A Imaginação* (1936). São palavras suas: “Todo o mal nasceu da circunstância de que se veio à imagem com a ideia de síntese, ao invés de se tirar uma certa concepção da síntese de uma reflexão de uma imagem.” (1964, p. 122)

Assim, ao longo da evolução prática do projeto, e na sua componente de captura, vão surgindo indícios sobre qual o significado das imagens fotografadas, as quais, adquirem uma lógica própria, ou síntese, numa observação e reflexão posterior à obtenção dos resultados visuais. E, como se de um puzzle se tratasse, as peças vão-se juntando, sob a forma de experiências de vida, mapas mentais, livros lidos, fotografias tiradas, que se reúnem e estruturam numa coerência interior, que apelidarei de *materialização da imaginação*. Esta particularidade do ser humano possibilita a antevisão de factos que, mais tarde, serão reais, estimulando a criação de acontecimentos e situações virtuais, transpondo-os para a realidade.

No caso concreto da minha relação com este projeto, o início da sua materialização surge de um modo casual, ao imaginar a realização de um registo em Trás-os-Montes e, posteriormente, ao concretizá-lo numa viagem

à região,¹⁶² revelando-se este ato como a base a um fio condutor da ação exercida, auxiliando-a na pré-estruturação das ideias, contribuindo para o adquirir de experiência e originando confiança na realização das ações, transformando aquilo que imaginei numa forma imagética, a fotografia. Como Sartre sugere, a fotografia é a materialização de uma consciência que de outro modo não ganha forma:

Na verdade é preciso responder claramente: a imagem não poderá de forma nenhuma, se permanece conteúdo psíquico inerte, se conciliar com as necessidades da síntese. Ela não pode entrar na corrente da consciência a não ser que ela própria seja síntese e não elemento. Não há, não poderia haver imagens na consciência. Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa. (1964, p. 122)

Prossigo referenciando a reflexão do antropólogo Edgar Morin, presente na sua obra *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1956). Nela, Morin foca o sonho enquanto componente inerente à realidade, numa constante simbiose entre o real e o irreal, sugerindo que os limites do pensamento se encontram em permanente comunicação nas suas diferentes dimensões. Segundo o autor:

É que, mesmo no seu ponto máximo de irrealidade, o sonho é já por si vanguarda da realidade. O imaginário confunde numa mesma osmose, o real e o irreal, o facto e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as virtudes da realidade. Todos os sonhos são uma realidade irreal, que aspira contudo, a uma realização prática. (1980, p. 192)

Um patamar concreto da imaginação será a consciência imagética, que por vezes ocorre antes do gesto criativo que lhe dá forma. Falo, por exemplo, do momento do retrato, i.e., existe uma imagem anterior criada no plano imaginário que, no ato da captura, dá lugar à concretização material desse mesmo plano mental.

Poderei assim falar da relação causa/efeito expressa por Gibert Durand (1993), onde um plano, a realidade, estará dependente da existência

¹⁶² Analisado no subcapítulo 4.2.

de um outro, o da imaginação, não necessariamente com a mesma forma, mas como consequência direta do pensamento imaginativo. Como nos diz o autor, das “estruturas discursivas do imaginário emergem então certos hábitos retóricos inerentes à narrativa, como a hipotipose e certos princípios como o da casualidade, que liga um sucedente a um consequente, que entretanto é ‘outro’” (1993, p. 76).

Naturalmente o antes, o imaginado, e o depois, o fotografado, não se apresentam da mesma forma, por a primeira imagem ser fruto do nosso próprio corpo, o qual funciona enquanto *medium* (Belting, 2011), e a segunda ser um resultado técnico mediado por um aparato fotográfico (Benjamim, 1992).

Segundo Hans Belting, o que eu vejo interiormente será referente a um conjunto de experiências associadas a um código *efêmero*, que se molda de acordo com fatores que são tanto pessoais e individuais, como coletivos e culturais:

Much like our bodies, our personal images are ephemeral and thus different from the images that are objectified in the external world. And yet we store them for a lifetime. The saying that an entire library burns down every time an old man in Africa dies - and one could just as well say an entire archive of images - makes clear that the body also plays a crucial role as the locus of collective traditions, guarding them against the loss of vitality that can infect them, for various reasons, in the world outside the body. (2011, p. 38)¹⁶³

Deste modo, o autor cataloga o corpo enquanto *medium* que possui a capacidade de conceber uma representação visual, baseada nas experiências individuais e transportada através dos sonhos ou da imaginação humana, ainda Belting, “the medium, the carrier or artificial support, remains ‘out there’, while the image, a mental construct, is negotiated between us and the medium”¹⁶⁴ (2011, p. 36). Esta dicotomia, obriga a que se estabeleça

¹⁶³ “Muito como os nossos corpos, as nossas imagens pessoais são efêmeras e assim diferentes das imagens objetivadas no mundo exterior. E apesar disso nós armazenamo-las durante uma vida. O dito de que uma biblioteca inteira se extingue de cada vez que um velho homem morre em África – e poder-se-ia igualmente dizer um inteiro arquivo de imagens – torna claro que o corpo também desempenha um papel crucial como lugar de tradições coletivas, preservando-as contra a perda de vitalidade que as pode infetar, por diversas razões, no mundo fora do corpo.” (2011, p. 38)

¹⁶⁴ “O *medium*, o transportador ou suporte artificial permanece “no exterior”, enquanto a imagem, uma construção mental, é negociada entre nós e o *medium*” (2011, p. 36).

uma relação entre o visível, sob a forma do que é exterior ao corpo e que percebemos como imagens objetivadas, e o não visível, inerente a cada indivíduo e apenas perceptível a um nível íntimo ou singular.

Também na realização de um ato fotográfico, como o do retrato, ocorrem momentos como o instante imediato pós-registo, em que o fotógrafo estabelece uma simbiose com a imagem fotografada. No fazer de um retrato de rua, por exemplo, o espaço mental do fotógrafo afasta-se por momentos da cena real, para estabelecer uma outra relação com o negativo inserto na câmara.¹⁶⁵

Acontece, por vezes, no momento do pós-registo, que na imaginação se dá uma *experiência artística*.¹⁶⁶ Por outras palavras, através do ato criativo e do retrato em si, a imagem imaginada é metamorfoseada numa representação simbólica, através da fotografia.

Naturalmente, serão fatores de ordem artística, como os de composição formal da cena representada, iluminação presente e energia da pessoa retratada (representada por pose e olhar), que informam a intuição sobre o sucesso da concretização, ou não, da imagem que se acabou de realizar.

A perspetiva de Belting (2011) esclarece sobre a necessidade de se pensar a imagem não apenas sob o ponto de vista da exterioridade, inerente ao que definimos como coletivo, mas também da interioridade, referente a capacidades internas como as da percepção. Como o autor refere “a ‘imagem’ é mais do que o produto da percepção. Ela é criada como o resultado do conhecimento e intenção pessoais ou coletivos” (p. 9). Este binómio complexifica a interpretação de um fenómeno que é fruto de diversas características referentes ao intrincado mundo mental de cada indivíduo, interligado com o mundo que o rodeia.

Como exemplo prático deste discurso, observemos Jeff Wall como um fotógrafo que se dedica a recriar momentos anteriormente experienciados ou imaginados. No seu trabalho, Wall explora as características da dualidade

¹⁶⁵ Uma vez que o projeto foi todo fotografado em formato analógico.

¹⁶⁶ Nota sobre a falta de tempo para explorar a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Immanuel Kant (1724-1804).

fotográfica, ao dar forma a episódios aparentemente mundanos, mas que retêm um forte cunho ficcional.

A recriação de cenas do quotidiano, realizadas com recurso a uma câmara fotográfica de grande formato, coloca desde logo em discussão, e através do modo de captura escolhido, dois géneros fotográficos: o género *street photography* e a imagem cinematográfica. Poder-se-á dizer que o género *street photography* não se coaduna como uma câmara de tão difícil transporte, pelo seu peso e envergadura, sendo essa a primeira das suas simulações: a aparência de um género fotográfico que não o é.

Mimic (1982, figura 25), é um claro exemplo deste paradigma, como Michael Newman expressa quando reflete sobre o facto de Wall recriar cenas barrocas em fotografias de rua, sendo as mesmas mediadas pela imaginação do autor. Segundo Newman:

The types of coded gestures that are available, or recognizable, and the relations on the between coded and uncoded gesture, changed historically. Wall's *Mimic* (1982) relates the role of gesture in the 16th to the 18th centuries to the fate of gesture in modernity; the comparison is paralleled by the allusion on *Mimic* to the two art historical modes of representation in which these moments of gesture are represented: baroque painting and street photography. (2007, p. 58)¹⁶⁷

Da fusão entre estes dois géneros, a *street photography* e a imagem cinematográfica, resulta um novo género, que Wall denomina *near documentary*. Este é baseado numa captura fotográfica que não incide necessariamente no registo daquilo que ocorre à sua volta, tal como sucede no *instante decisivo* de Cartier-Bresson (1908-2004), mas, antes, reflete a relação entre a sua memória interior e a representação da mesma, por ficcionar as suas imagens de acordo com aquilo que antes percepcionou, tal como novamente Michael Newman espelha.

This in itself suggests that *Mimic* is a mimesis of street photography rather than itself an instance of the genre. According to Wall, the picture is based

¹⁶⁷ “Os tipos de gestos codificados que estão disponíveis, ou reconhecíveis, e as relações entre o gesto codificado e não codificado, mudaram historicamente. *Mimic* (1982) de Wall refere o papel do gesto entre os séculos 16 e 18 até ao destino do mesmo na modernidade; a comparação está em paralelo com a alusão em *Mimic* para com os dois modos de arte históricas de representação em que esses momentos de gesto são representados: pintura barroca e fotografia de rua.” (2007, p. 58)

on something he did see take place in the street, so it would most probably count as the first of his “near documentary” pictures. (2007, p. 60)¹⁶⁸

Em suma, este estilo cruza várias linguagens: a da representação da vida real com a teatralização da mesma, recriando cenas aparentemente banais do quotidiano através da ficcionalização. Como nos informam Heidi Naef e Theodora Vischer, no catálogo *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004* (2005), no *near documentary* estão em jogo várias referências:

Mimic was photographed in Vancouver in summer 1982 and is Wall’s first “street picture”. Street photography is a genre identified with photographers like Garry Winogrand (1928-1984). The terms refers to quick shots of street life that often focus on small but significant gestures and fleeting, accidental encounters between people. In the late 1970 Wall felt that street photography could be modified through what he began to call “cinematography”, meaning the way in which he works with performers or models in prepared and rehearsed situation. (2005, p. 291)¹⁶⁹

Em *Mimic* (figura 25), o observador é convidado a pensar sobre múltiplas dimensões sociais, por exemplo aquelas que têm como pano de fundo questões sobre a imigração ou a opressão sexual (Newman, 2007).¹⁷⁰ Wall concebe assim a sua obra num espaço de discurso direto com a dimensão imaginária, debatendo a fotografia de um ponto de vista prático-autoral com uma perspetiva imagética-conceptual, sobre o significado do real imaginado na representação fotográfica e ampliando o campo do termo *documental* na imagem fotográfica. Ou, como Sérgio Mah afirma em relação a Jeff Wall: “Importa assumir a representação fotográfica como o resultado de uma realidade única, individual e subjetiva – a realidade psicológica, social e estética da autoria.” (2003, p. 111)

¹⁶⁸ “Isto em si sugere que *Mimic* é uma mimese da fotografia de rua ao invés de ser em si mesmo um exemplo do gênero. De acordo com o Wall, a imagem é baseada em algo que ele viu acontecer na rua, por isso, muito provavelmente, conta como a primeira das suas imagens de “near documentary” [documentário aproximado].” (2007, p. 60)

¹⁶⁹ “*Mimic* foi fotografado em Vancouver no verão de 1982 e é a primeira “imagem de rua” de Wall. A fotografia de rua é um gênero identificado com fotógrafos como Garry Winogrand (1928-1984). O termo refere-se a rápidos disparos da vida de rua que muitas vezes se concentram em pequenos mas significativos gestos e fugazes encontros acidentais entre as pessoas. Nos finais da década de 1970 Wall sentiu que a fotografia de rua poderia ser modificado através daquilo que começou por designar de “cinematografia”, significando o modo como ele trabalha com artistas ou modelos nas situações preparadas e ensaiadas.” (2005, p. 291)

¹⁷⁰ Segundo Michael Newman no livro *Jeff Wall: Works and Collected Writings* (2007).



Figura 25: *Mimic*. (Wall, 1982, p. 52)¹⁷¹

Ainda no campo da relação entre aquilo que entendemos como imagem real e imagem construída, e que informa o conceito de *fotografia documental imaginada* que aqui proponho abordar, sugere-se olhar para a obra do fotógrafo Joan Fontcuberta. Na sua obra, somos confrontados com a permanente dialética entre fotografia e verdade, quer nos seus ensaios sobre a noção de documentário, como *A Cidade Fantasma* (1990)¹⁷² ou *A Tribo que Nunca Existiu* (1996),¹⁷³ quer através do seu trabalho de autor, com uma produção visual baseada na exploração do conceito de autenticidade e desconstrução do mesmo, claramente presente em trabalhos como *Herbarium* (1984) ou *Karelia: Miracles & Co.* (2002), entre outros.

Estas obras assumem, em última instância, a construção de uma farsa crítica e irónica sobre o conceito de *verdade fotográfica*, explorado pelo autor como ferramenta de desconstrução do tipo de imagem que o observador tende a admitir como prova, matéria indexical do real. Deste modo, o autor questiona o cariz supostamente documental e objetivo do *medium* fotográfico, construindo projetos fictícios, através de representações da sua imaginação.

¹⁷¹ Figura 25: *Mimico*. (Wall, 1982, p. 52)

¹⁷² Ensaio presente no livro de Juan Fontcuberta *O Beijo de Judas: Fotografia e Verdade* (2010).

¹⁷³ Idem.

Nas suas obras, Fontcuberta questiona a linha ténue existente entre uma mentira histórica e uma verdade fotográfica, através de uma estratégia visual crítica, que visa clarificar as audiências sobre o modo como são construídas as memórias, no que à fotografia diz respeito. Aproveitando a fotografia como forma de expressão do seu pensamento crítico, Fontcuberta desafia o espectador a refletir sobre diversas questões, nomeadamente: a relação do espectador com a obra, do arquivo com a história, ou da verdade com a mentira. Como o próprio autor acrescenta, comentando sobre o papel desempenhado por diversos intervenientes na consolidação daquilo que entendemos como *verdade fotográfica*, “a história da fotografia foi escrita consecutivamente por colecionadores, curadores, críticos e, obviamente historiadores” (Fontcuberta, 2012, p. 171).

Na sua produção artística, Fontcuberta contesta a veracidade institucional e histórica, apresentando simulacros que aludem tanto à dualidade da imagem documental enquanto peça museológica, como em *Fauna* (1987), como à construção do arquivo e sua função de representação de um passado histórico, como no caso de *Sputnik* (1997).

Com isto, o artista afirma que a *verdade fotográfica*, enquanto dogma, não existe, pelo que o valor de veracidade da imagem fotográfica será sempre discutível, por se encontrar sempre dependente de uma lógica de construção, que varia de acordo com aquilo que se pretende comprovar ou espelhar.

Quando as imagens remetem para a ideia de *verdade fotográfica*, o observador é confrontado com a complexa tarefa de identificar os códigos que estão em representação. No caso da obra de Fontcuberta, por exemplo, e apesar do carácter aparentemente informativo das suas imagens, o observador é convidado a participar com o seu olhar crítico. Contudo, verifica-se que nem sempre se estabelece, entre o observador e a obra, um claro entendimento daquela que é a verdade histórica e aquele que é o campo da ficção. Como Belting exprime: “É também inevitável que a nossa compreensão do mundo seja imaginal e conforme à imagem. Inverte-se a velha máxima da semelhança. Medimos o mundo com base na semelhança que ele tem com as imagens, e não vice-versa.” (2011, p. 30)

O termo *fotografia documental imaginada* encontra-se assim estruturado com base em conceitos já discutidos, que põem em diálogo o real e o ficcional, e que realçam a forte componente imaginativa do autor, o que me obriga a refletir sobre os mecanismos da minha própria imaginação, expressa nas relações que estabeleço através das imagens com os significados por elas mediados e transmitidos.

As fotografias por mim propostas, ao mesmo tempo que são portadoras de uma parte da memória coletiva de um povo, conservam indícios de um tempo presente, patente, por exemplo, na figura 81: *Vila da Marmeleira*#3 (2012). A relação com o *outro* e a sua representação simbólica assumem um cariz individual e a imaginação confunde-se com a realidade, na construção de um outro mundo ou, tal como afirma Jacques Rancière, “o real deve ser ficcionado para ser pensado” (2010, p. 45).

4.1.3 O acaso

No presente subcapítulo, tratarei de analisar de que modo (ou modos) a *casualidade* participa no método de pesquisa empregue no trabalho de campo.

É evidente que para a execução de um projeto fotográfico terá de existir uma formação técnica apropriada sobre o *medium*, já que nesta investigação ele é tanto objecto de estudo como de experimentação. Assim, destaco como sendo particularmente importante o domínio da câmara fotográfica, da película, da sua revelação e de todos os componentes para a impressão do projeto, em aplicações precisas e metódicas que permitam uma correta calibração dos diversos processos inerentes à concretização do projeto, na sua componente química ou digital.

Para além da precisão implicada no planeamento de um projeto visual, que envolveu uma escolha cuidada tanto de cenários onde fotografar como de uma tipologia de pessoas a registar, um outro fator esteve sempre presente, pronto a moldar o resultado final: o *acaso*. Ao contrário da fase de pré-produção do projeto, onde o acaso não intervém, a execução do trabalho deixa de depender exclusivamente da minha vontade, controle ou precisão, já que a casualidade traz consigo uma dimensão não expectável, de imprecisão.

Ao chegar aos locais onde planeava fotografar, locais esses que na sua maioria me eram totalmente desconhecidos, começava por assentar o tripé e preparar a câmara, para fotografar os transeuntes. Sentia que estava a jogar um jogo potencialmente arriscado, já que a incerteza de obter resultados era superior à convicção de os obter. Este mapeamento, repetido e, por vezes, com um carácter obsessivo, conduziu a reflexões que, por sua vez, se transformaram em estratégias e, finalmente, em imagens, como abordado nos subcapítulos seguintes.

Para além do local, desconhecia quem por lá passava ou por lá iria passar. Apesar de ir à procura de “tipos”, não pretendia fotografar modelos, mas sim pessoas do quotidiano, daquele local, naquele momento específico. A estratégia parecia simples: tratava-se de registar sem preconceitos o que

no momento me parecia legítimo, de acordo com o local, as pessoas que o habitam, ou pelo menos daquelas que por lá passam.

Em suma, a metodologia empregue no trabalho de campo baseava-se em grande parte na casualidade de quem encontrava para fotografar, uma vez que não havia nada pré combinado ou certezas de encontrar algo que fosse de encontro às minhas expectativas.

Deste modo, o ato fotográfico pautou-se por uma deriva que esteve sempre presente: na procura da luz certa, do local adequado, da pessoa pretendida, da roupa envergada, da expressão precisa, sendo que muitas vezes é numa situação de aparente casualidade que o fotógrafo concretiza a vontade do seu gesto com a obtenção da imagem desejada. Como se de um jogo se tratasse, por vezes saímos vitoriosos, outras vezes falhamos; poder-se-á inclusive supor que será uma mera questão de sorte ou de azar. Todavia, através da perseverança, da observação e da experiência, formulamos hipóteses, dialogamos com a *chance* e estruturamos um caminho que nos levará à concretização de algo. No jogo, perde-se ou ganha-se. Já numa prática artística a questão não se resume em torno desta premissa, antes a derrota ou o erro conduzem a novos caminhos, impossíveis de serem percepcionados sem a aceitação do risco, tornando-se assim o acaso num instrumento que conduz a uma direção que deve ser percorrida.

De qualquer modo, quando se fotografam pessoas estranhas ao nosso conhecimento e decidimos apontar a câmara ao desconhecido, estamos sempre a jogar com a casualidade. Poderá ou não haver um instante de mediação, como no caso das imagens de rua de Diane Arbus (1923-1971), onde, antes do registo, havia um diálogo entre fotógrafa e fotografados, nem que fosse com o olhar. Ou, por outro lado, poderá haver uma intervenção direta, sem lugar à comunicação, como sucede nos retratos de rua de Garry Winogrand (1928-1984), ou Bruce Gilden (1946).

Sendo a casualidade um dado inerente à fotografia de rua, será o fotógrafo que terá de aprender a lidar com este factor e dele extrair os melhores resultados, facultados pela surpresa do que a realidade nos dá, ou do inesperado, que por vezes nem imaginamos e que pode revelar ser o ingrediente perfeito para o registo de uma imagem.

Num contexto histórico, o *acaso* foi uma fórmula criativa seguida por diversos artistas e integrada em vários movimentos, frequentemente associada a estratégias que visavam um debate crítico sobre a sociedade, na sua dimensão política, social e cultural.

A casualidade fez assim parte do modelo de renegação dadaísta aos modelos artísticos estabelecidos. É também com ela que se dá uma emancipação dos códigos clássicos de representação, num movimento que inaugura o extraordinário ou o absurdo (Ball, 1993), ou ainda como Tristan Tzara (1896-1963) exprime na publicação do primeiro *Manifesto Dada* (1918), sobre a necessidade de os seus autores manterem a sua independência e liberdade de expressão, num modelo de renegação sobre a ordem social e num claro elogio ao caos.

A importância de uma fórmula assente na desconstrução do ato criativo, que privilegia o espontâneo, reflete também uma posição política de rejeição de formas organizadas de poder. É com uma finalidade determinada que o movimento surrealista utiliza o papel do inconsciente e do fortuito na composição das suas obras. Por exemplo, quando André Breton, no *Premier Manifeste* (Primeiro Manifesto, 1924), fala sobre a loucura humana, ele trata de defender aquilo que consideramos como estando fora do campo da lógica ou da sensatez como um estímulo vital à faculdade da imaginação. São palavras suas: “E, de facto, as alucinações, as ilusões, etc., não são uma fonte de prazer a desprezar.” (1993, p. 17) Breton faz assim a apologia da loucura como factor inerente à honestidade, à liberdade e à descoberta do autor, quando nos diz que “não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia-haste a bandeira da imaginação” (1993, p. 17).

De acordo com o automatismo psíquico surrealista, que explora a casualidade, a sorte e a surpresa como principais recursos técnicos à construção de uma nova linguagem visual, o acaso é uma ferramenta potenciadora à busca de novas formas de criatividade, de pesquisa pelo imaginário ou, mesmo, de manifesto político.

Na explanação da *beleza convulsiva*, qualificativo de única beleza, contida no seu livro *O Amor Louco* (1931), Breton exprime na sua terceira

condição¹⁷⁴ a importância do *achado* como condição para a aquisição dos *indícios escondidos*, ao que afirma o seguinte:

A vida quotidiana é, de resto, fértil em pequenos achados deste género, achados onde frequentemente predomina um elemento aparentemente gratuito, fruto, se calhar, da nossa provisória incompreensão, o qual, como é óbvio, considero das coisas mais dignas de crédito. (1971, p. 20)

Para Rosalind Krauss (2010), o cerne da questão sobre a linguagem surrealista traduz-se numa percepção da realidade renovada pela representação de um mundo onírico, conectado com o nosso inconsciente e no qual a fotografia, na sua natural função mimética, se enquadra diretamente. Assim, a utilização da imagem fotográfica pelo movimento surrealista está diretamente ligada à técnica da duplicação, que consiste em se fotografar uma ou mais vezes sobre o mesmo negativo, ou da fotomontagem, a qual consiste na sobreposição de diversos negativos para a execução de uma imagem final, proporcionando-nos uma nova visão de diversas realidades ao mesmo tempo, como Krauss afirma: “A fotografia surrealista joga com a relação particular com uma realidade que pertence a toda a fotografia, pois ela é uma impressão, uma decalcomania do real.” (1993, p. 120) Este referente é assim manipulado por imagens que traduzem a sensação de ilusão, de fantasia ou sonho.

Esta prática encontra-se também relacionada com o factor da aleatoriedade, o qual, com a exploração de diversas camadas, com as técnicas acima referidas, patenteia o próprio termo surrealismo como ligado àquilo que entendemos como uma expansão do real ou, e ainda segundo Rosalind Krauss acerca de Breton “situa a própria descoberta do automatismo psíquico no contexto da experiência das imagens hipnagógicas, quer dizer as que são percebidas em estado de quase sonho, semi-onírico.” (2010, p. 111)

¹⁷⁴ A primeira premissa encontra-se na relação entre movimento/repouso, ou força/fragilidade como condição para a beleza convulsiva já a segunda, refere-se à apologia da ação espontânea ao valor da obra de arte, onde o cristal é utilizado como referência, pela sua dureza, rigidez, perfeição e brilho, características essas, de carácter espontâneo e não suscetível de aperfeiçoamento.

Outro exemplo do uso e exploração de uma conduta não linear e fora das fronteiras lógicas do conhecimento é protagonizado por Gerhard Richter. Numa entrevista dada a Benjamin Buchloh, Richter comenta a questão do *acaso* na sua obra como uma força basilar na construção da sua linguagem, mesmo que esta decisão suscitasse múltiplas dúvidas ao autor, que confessa: “There have been times when this has worried me a great deal, and I’ve seen this reliance on chance as a short-coming on my part.” (Buchloh [em linha], 2009, p. 27)¹⁷⁵ Naturalmente, para Richter, foi gerada uma tensão interior na escolha de algo que se poderá considerar como aleatório. Contudo, esta escolha, feita de acasos, torna-se também um elemento dentro da própria pesquisa, vincando o carácter experimental inerente ao seu ato artístico e delimitando a casualidade para um campo pessoal da investigação. São palavras suas:

Is this chance different from chance in Pollock? Or from surrealist automatism? Yes, it certainly is different. Above all, it’s never blind chance: it’s a chance that is always planned, but also always surprising. (Buchloh [em linha], 2009, p. 27)¹⁷⁶

A casualidade planeada permite assim a exploração, a recolha ou o trilhar por caminhos impossíveis de pré-conceber e que naturalmente ocorrem na conjugação entre o ato de *fazer* e o ato de experimentar.

Estas práticas interrelacionam-se ainda com o conceito de *deriva*, introduzido pelo movimento da *Internacional Situacionista*, na sua edição número 1, de Junho de 1958, o qual fornece significado a uma prática artística baseada num ato experimental. Aí podemos ler: “Deriva: Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem brusca através de ambientes variados. Emprega-se também, mais particularmente, para designar a duração dum exercício continuo dessa experiência.” (1997, p. 27)¹⁷⁷

¹⁷⁵ “Houve momentos em que isso me preocupava bastante, e via essa confiança no acaso como um defeito da minha parte.” (Buchloh [em linha], 2009, p. 27)

¹⁷⁶ “Esta oportunidade é diferente do acaso em Pollock? Ou dos automatismo surrealistas? Sim, é certamente diferente. Acima de tudo, nunca é um acaso cego: é uma casualidade sempre planeada, mas também sempre surpreendente.” (Buchloh [em linha], 2009, p. 27)

¹⁷⁷ Será importante referir excerto da contextualização que o editor do livro consultado, Júlio Henriques, nos deixou: “Este volume integra textos extraídos de uma só das revistas da *I.S.*,

O conceito de *deriva* foi difundido após a publicação do ensaio *A Teoria da Deriva* (1956), de autoria de Guy Debord (1931-1994), um dos membros fundadores do movimento *Internacional Situacionista*. Nele é estabelecida uma estratégia criativa na relação com o espaço urbano. Debord propunha-a como uma análise crítica à monotonia do paradigma capitalista ou à rotina baseada no materialismo da sociedade de consumo, estabelecendo a *deriva* e a *casualidade* como atos proporcionadores de novas experiências advindas do acaso. Para Debord, a deriva é “a technique of rapid passage through varied ambiances” ([em linha], 1956),¹⁷⁸ ao que acrescenta que essa deriva implica também uma abordagem à caminhada ou ao passeio que não é habitual e que admite a importância do jogo e da brincadeira.

Nesta sua construção e busca, ao estabelecer a psicogeografia como prática artística baseado na *deriva*, os situacionistas (construtores de situações) procuravam a construção urbana através das experiências humanas individuais, rebatendo os dogmas científicos da visão e percepção de um território assentes na geometria ou topografia. Novamente Debord afirma: “Progress means breaking through fields where chance holds way by creating new conditions more favorable to our purposes.” ([em linha], 1956)¹⁷⁹

Deste modo, a experiência humana funciona como principal catalisador do contato entre o *ser* e o *território*, operando como suporte criativo para um entendimento sustentado na conduta e liberdades individuais, segundo a perspectiva situacionista.

Regressando agora à metodologia empregue no trabalho aqui em discussão, ressalvo que existiram opções de cariz intuitivo na escolha dos diversos locais selecionados e no modo como foi realizada a escolha das pessoas retratadas, motivando assim uma exclusão, também ela fora do campo do racional, do registo de outros possíveis locais ou pessoas. Contudo, esta aleatoriedade evidencia também parte da minha individualidade enquanto autor, assinalando uma reatividade alinhada com os diversos

a *Internationale Situationniste* (de língua francesa), de que foram publicados doze números entre Junho de 1958 e Setembro de 1969.” (Henriques, 1997, p. 7)

¹⁷⁸ “Uma técnica de rápida passagem através de ambientes diversos.” ([em linha], 1956)

¹⁷⁹ “progresso significa quebrar através de campos onde o acaso reina através da criação de novas condições mais favoráveis aos nossos propósitos.” ([em linha], 1956)

contextos espaço-temporais inerentes ao momento em que as imagens foram capturadas, legitimando a deriva ou casualidade como meios válidos de se atingir o objetivo final.

4.2 Ousilhão, Vinhais. distrito de Bragança (2009)

A génese do projeto de investigação.



Figura 26: Distrito de Bragança, Ousilhão.

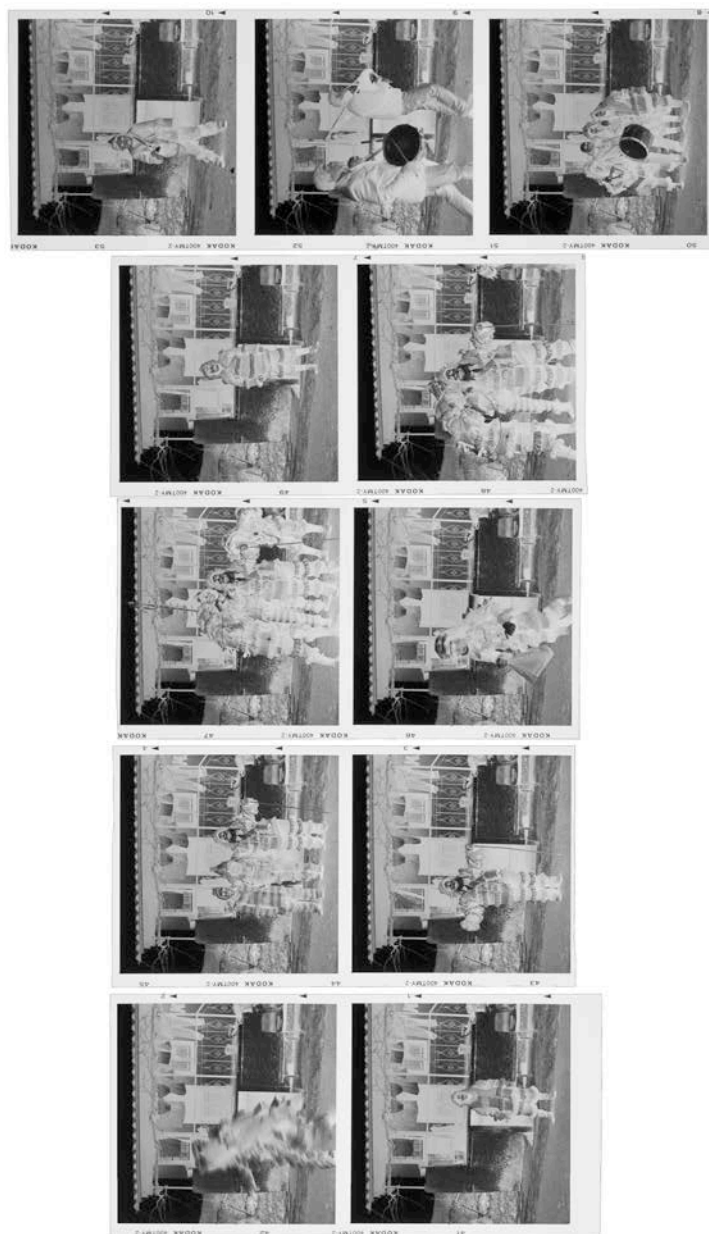


Figura 27: Negativos de Ousilhão (2009)



Figura 28: Ousilhão#4 (2009)¹⁸⁰

Ousilhão é uma aldeia do concelho de Vinhais, situada no norte da província transmontana, a cerca de 23 Km a oeste de Bragança, na qual ocorrem manifestações festivas bastante particulares, que o país admite como parte do seu mapa cultural.

A série *Ousilhão* (2009)¹⁸¹ pode ser entendida como a antecâmara da componente prática deste processo de pesquisa. Foi em Ousilhão que a *Indumentária* se afirmou como tema de investigação, e foi também lá que surgiu o primeiro indício de uma metodologia que depois se veio a consolidar e a estender a todo o projeto prático.

Poderemos sempre questionar o que leva alguém a fotografar algo ou, neste caso específico, o que me levou a viajar inicialmente à região de Trás-os-Montes e aí fazer um registo fotográfico sobre um *acontecimento*.¹⁸²

¹⁸⁰ O nome atribuído a cada fotografia, relaciona-se com o local e o número de negativo na película onde a imagem foi registada.

¹⁸¹ Esta componente inicia-se com uma imagem (figura 28) integrante da série *Negativos*, a qual faz parte da componente prática da investigação. Serão exibidos na análise de trabalho de campo, ao início de cada subcapítulo, os negativos correspondentes a cada local fotografado.

¹⁸² A palavra ou expressão *acontecimento fotografado* altera-se, no decorrer da investigação, por se colocar a questão sobre qual é o verdadeiro acontecimento que ocorre. Na realidade foi o fotógrafo que fez acontecer, no que a esta investigação diz respeito, em grande parte das capturas efetuadas, com uma “intromissão” no quotidiano das pessoas fotografadas, num ato que poderei chamar como fotografia performativa. Noutras, como em *Ousilhão* ou *Viana*, o fotógrafo regista, de facto, algo que está a acontecer, uma celebração, um ritual, um desfile, não deixando contudo de haver uma interação comunicacional, sob a forma de

A motivação principal prende-se simplesmente com a prática da fotografia, na medida em que pretendendo desenvolver o meu autoconhecimento através das imagens e através delas comunicar. Julgo poder mesmo afirmar que o ímpeto de pegar numa câmara e ir fotografar é, acima de tudo, uma forma de prazer pessoal.¹⁸³

Este primeiro rolo foi fotografado no dia 25 de dezembro de 2009, numa deslocação realizada à região do Alto Trás-os-Montes, que coincidiu com um acontecimento característico desta parte do país: a *Festa dos Rapazes*.¹⁸⁴ Esta consiste, atualmente, na celebração das *Festas de Santo Estêvão*, com origens primitivas num antigo culto ao sol e em ritos de iniciação à idade adulta.

Estas celebrações, outrora denominadas *Festas de Inverno*, baseiam-se na saída às ruas dos jovens provenientes das aldeias onde se comemora este tipo de festividades. Este acontecimento está assim conotado com uma forte tradição cultural, expressiva deste território, e apresenta-nos uma indumentária característica e particular, somente vista nesta franja do país, o que contribui para uma grande diversidade do traje nas figuras dos caretos.¹⁸⁵ Estes ocupam uma importante conexão com o passado ancestral destas zonas geográficas, assente no período pré-romano, em raízes celtas. Estas origens refletem-se na atualidade, a nível sociocultural, em características únicas existentes nesta zona territorial da Península Ibérica, tanto do ponto de vista nacional, como internacional. O paganismo ancestral de caráter mágico–animista funde-se com as celebrações do solstício de

palavras ou por vezes, como neste caso, quase só através do olhar e do gesto, entre o autor e os retratados.

¹⁸³ É um *ir* relativo e com uma conotação geográfica, a de quem vai para um outro local, que viaja e vai para sítios que não conhece anteriormente, para fotografar. O *pegar na câmara e ir*, ocorre muitas vezes como neste projeto sucedeu. Mas acontece também e em oposto a esta fórmula, criar imagens através de outros métodos, onde a ação do *ir* não ocorre da mesma forma. Por exemplo aquando da criação de imagens em estúdio, ou por outro lado na sua realização através de técnicas de edição digital, às quais não deveremos chamar de fotografia, no sentido clássico do termo, mas sim de imagens digitais.

¹⁸⁴ Celebridade esta, que se estende às zonas da raia transmontana, composta a leste e a norte pela província de Zamora e inserida na comunidade autónoma de Castela e Leão.

¹⁸⁵ São os pequenos diabos à solta ou como melhor descreve Benjamim Pereira: “Sempre em terras transmontanas, num triângulo compreendido entre os concelhos de Freixo de Espada à Cinta, Bragança e Miranda do Douro, no ciclo das festas do Natal, Intervêm dois tipos de mascarados: os “caretos”, “chocalheiros”, “zangarrões” e “mascarões; e o casal do “Velho” e da “Velha”. São estas entre nós as personagens mascaradas mais características.” (1973, p. 100)

inverno, sendo com o tempo aculturado numa perspectiva cristã, redundando na celebração de Santo Estevão, tal como descrito por Antonio Tiza e Jesus Gutiérrez:

A festa começa no próprio dia de Natal, da parte da tarde, com a ronda de Boas Festas, uma visita cerimonial a todos os vizinhos da terra. A 26 de Dezembro, dia de Santo Estêvão de manhã, tem lugar a ronda das alvoradas, idêntica à do dia anterior. Terminado este ritual, por volta do meio-dia, celebra-se a missa solene em honra do santo, com a presença de todos os intervenientes, excepto os “máscaros”. [...] A festa termina à noite com a “galhofa”, o baile tradicional exclusivo destes dois dias festivos. (2007, p.16)

A fase da captura, propriamente dita, teve início pela tarde. Após um caminho de reconhecimento pela pequena aldeia, foi escolhido um local propício, quer ao nível da iluminação, como do enquadramento. Num gesto ainda embrionário do desenvolvimento de todo o projeto de investigação, montei o tripé, coloquei a câmara, e decidi esperar por quem por ali passasse, na expectativa de atrair os caretos até mim ou, pelo menos, me encontrar nos seus trajetos.

Estava frio e nublado, a temperatura aproximava-se dos 0º Celsius. Pingava um pouco, num misto entre gotículas de chuva e pequenos flocos de neve.¹⁸⁶ Apesar de o clima ser adverso à prática fotográfica, por motivos de calendário a escolha desta data foi quase obrigatória, uma vez que este acontecimento ocorre apenas nesta altura do ano, entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro, ou por altura do Carnaval.

Enquanto esperava, pequenos seres irrequietos e endiabrados, mais interessados em correrem à minha volta do que em posarem para uma câmara fotográfica, congelaram por breves segundos. A pantomina exercida nesta celebração é quase anti-fotográfica, no que a este projeto diz respeito, já que este requer tempo de pose e concentração de ambas as partes (fotógrafo e fotografado), o que se revela algo difícil de concretizar naquele

¹⁸⁶ Nota de autor: por no nosso país o clima ser predominantemente quente, a língua portuguesa não aprofundou termos que especifiquem estados transitórios entre a água e a neve, tal como por exemplo encontramos na língua finlandesa, influenciada pelo seu clima frio. Nela existem múltiplas palavras empregues na descrição dos diversos estados de transição ou de intensidade do comportamento da água/neve havendo deste modo uma palavra específica a descrever a chuva composta por água e neve que se denomina por *räntä* ou *loska*.

tipo de ambiente entre correrias, saltos, badalos e gritos, tal como presente no díptico abaixo apresentado (figura 29).



Figura 29: Díptico, Ousilhão (2009)

Naturalmente, a ideia de pose tornou-se uma questão central para a concretização deste projeto. *Ousilhão (2009)* foi, indiscutivelmente, uma das capturas mais difíceis de concretizar a esse nível. Como convencemos alguém que vive uma espécie de transe a “dar-nos” a sua imagem? Esta foi uma das questões que se levantou, e que acabou por se resolver com um misto de sorte, colaboração coletiva e com a ajuda preciosa de uma mascarada envolvida no acontecimento, a Sandra. Esta compreendeu o meu desejo e influenciou os demais caretos a estagnarem por uns breves segundos defronte à câmara. Foi a única pessoa com a qual foi estabelecida uma comunicação verbal de início, com todos os outros a mensagem transmitida foi realizada através de gestos indicativos do local de posicionamento, o centro do enquadramento, tendo como resultado o rolo que se exhibe.

O retrato da Sandra (figura 30), o primeiro de todo o projeto, revelou o que viria a ser uma das características de toda a captura: o registo de apenas uma pessoa por cada fotografia tirada. Nesta série, essa opção apresenta-se ainda de uma forma caótica e desprovida de objetividade, sendo mais tarde reforçada no processo de desenvolvimento da investigação.



Figura 30: Ousilhão#1 (2009)

Este encontro com os caretos, bem como o próprio desejo de os fotografar, proporcionou uma experiência de certa forma transcendente, da qual sobram as imagens, testemunhos de um Natal atípico, revestido nas minhas memórias com múltiplas imagens referentes aos acontecimentos ocorridos nessas longas horas passadas até de madrugada. Ficam assim vários registos e possíveis simbioses entre imagem e texto, a partir das palavras de Benjamim Pereira:

O fato dos mascarados, conforme a regra geral, é feito de colchas de lã vermelha, com franjas e capucho; além do cajoto que levam na mão, ostentam ainda bandoleiras com enfiadas de chocalhos. Sempre que aparece qualquer pessoa estranha, investem sobre ela, em saltos e momices, “escovando-lhes” o fato e os sapatos, num assédio implacável, que só termina quando se lhes dá algum dinheiro. (1973, p. 76)

Este excerto descreve-nos, com clareza, o frenesim presente neste tipo de captura. Estas situações reforçaram o meu entendimento sobre o *que* e *como* se pretende fotografar, para futuras experiências.

Sendo esta a componente documental do projeto, que visa refletir sobre o *work-in-progress* da componente prática da investigação, incluo ainda uma descrição sobre a experiência vivida, bem como uma outra imagem, de carácter diverso, registada nessa mesma data.

No seguimento da captura, recolhi todo o material – câmara, sacos e tripé – e prossegui marcha pela aldeia, com o bando de caretos. Punha-se a noite e as figuras demoníacas entretinham-se a lançar bolas de neve umas para as outras, em jogos e gestos ancestrais que sempre ocorrem naquele local, nesta altura do ano. Pelo caminho fomos entrando nas casas da aldeia, onde se confraternizava por pouco tempo. Os anfitriões serviam pão, queijo, chouriços e demais produtos regionais. Bebia-se, principalmente vinho e aguardente, num salutar recarregar de forças para os caretos, numa partilha entre amigos e vizinhos. O ritmo foi mantido noite afora, com a ajuda destas dádivas, que animavam o espírito, de casa em casa, de visita em visita, até que chegámos a um local que permaneceu na minha memória de um modo distinto de todos os outros.

Era um casal de idade já considerável, homem e mulher de baixa estatura, vestidos como se de repente estivéssemos imersos no passado. A casa era simples, quase rude, um primeiro andar com soalho de madeira e poucos haveres, apenas aqueles estritamente necessários à existência e onde a palavra fútil não habitava. O ambiente era ténue, iluminado por parcas luzes e com a lareira acesa, companheira das noites frias de inverno. Não me lembro de equipamentos electrónicos existentes na habitação. Antes, recordo uma mesa tosca em madeira onde estavam servidos os comes e bebes relativos à visita. Subitamente os caretos alinham-se, começam a abanar e os seus badalos a tocar. Saltam em grupo, criando um uníssonos, ritmado, composto por todos os sinos presentes nos seus corpos e pelo bater dos seus pés no chão de madeira: parecia que a casa ia cair. Era uma dimensão mágica, em que todos os presentes contribuíram para uma espécie de transe coletivo por alguns momentos. Não fotografei a cena, por não haver luz suficiente, mas ficou-me impresso na memória para sempre.

Contudo, apresento na imagem seguinte (figura 31), um registo feito numa outra casa, o qual representa o espírito de confraternização existente nessa noite.



Figura 31: Ousilhão (2009)¹⁸⁷

É por esta multiplicidade de acontecimentos que os festejos permanecem vivos dentro de quem neles participa, contribuindo para um alargar do conhecimento e revelando que o saber se encontra presente de variadas formas, para além de uma lógica estruturada no pensamento. O conhecimento faz-se também de emoções, de sensações e de memórias que recolhemos através das nossas experiências pessoais, como novamente Benjamin nos descreve:

No dia 25 de Dezembro, à tarde, 4 rapazes – os “Moços”- escolhidos e convidados pelo “Rei”, enfeitados com um lenço de mulher sobre os ombros e uma fita de seda enrolada na copa do chapéu, de pontas pendentes sobre as costas, com castanholas nas mãos, acompanhadas por gaita-de-foles e caixa, visitam todas as casas da aldeia, cantando em cada, seguidos por um numeroso grupo de mascarados, a pedir esmola para a igreja (Senhora da Alegria); os máscaros pedem por seu turno, castanhas, doces, chouriços, etc., para eles. (1973, pp. 62-64)

Os *Caretos*, encarnações de seres diabólicos de características sobrenaturais, ao expressarem o seu culto ancestral, de certo modo ajudaram a inaugurar o projeto que aqui se apresenta, sobretudo no que concerne a minha relação de fotógrafo com o assunto e, por extensão, com o *outro*.

¹⁸⁷ Esta imagem encontra-se num outro rolo realizado em 35mm no decorrer dessa mesma noite.

A forma de captura adotada, daqui em diante, manteve-se, na sua abordagem e estrutura, praticamente idêntica do princípio ao fim, desde a série *Ousilhão* (2009) à série *Lisboa* (2013). Considerando a forma espontânea como estas imagens foram realizadas, e o que daí adveio, este primeiro conjunto de imagens constituiu, de forma inquestionável, um primeiro entendimento sobre como transformar a temática da *Indumentária* numa forma visual.

Ao longo do plano ocorreram algumas correções naturais, nomeadamente no cuidado a ter na escolha dos fundos que serviam como cenários, na distância a que eu me posicionava do assunto fotografado (as pessoas e a sua indumentária) e um primeiro sinal da futura sistematização na captura, ao fotografar indivíduos de um modo isolado posicionados de um modo central e frontal na imagem.

Porém, somente através da experiência e da visualização dos resultados obtidos pude chegar à compreensão sobre qual o caminho a ser traçado, razão pela qual este rolo aparece aqui de um modo bastante embrionário.

4.3 Nazaré, distrito de Leiria (2011)

As questões de representação ou uma estranha ilusão sobre um mundo que deixou de existir.

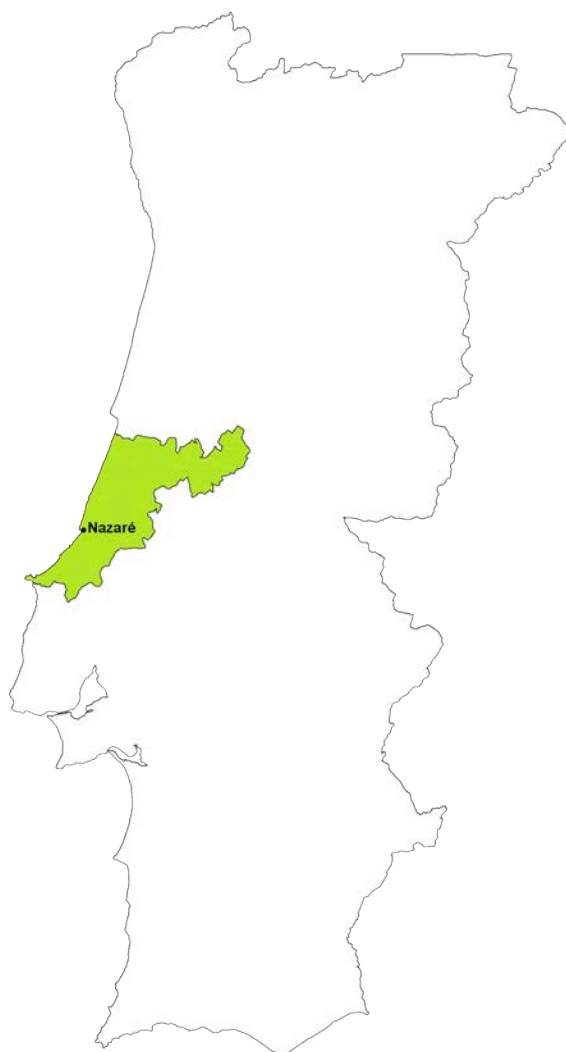


Figura 32: Distrito de Leiria, Nazaré.

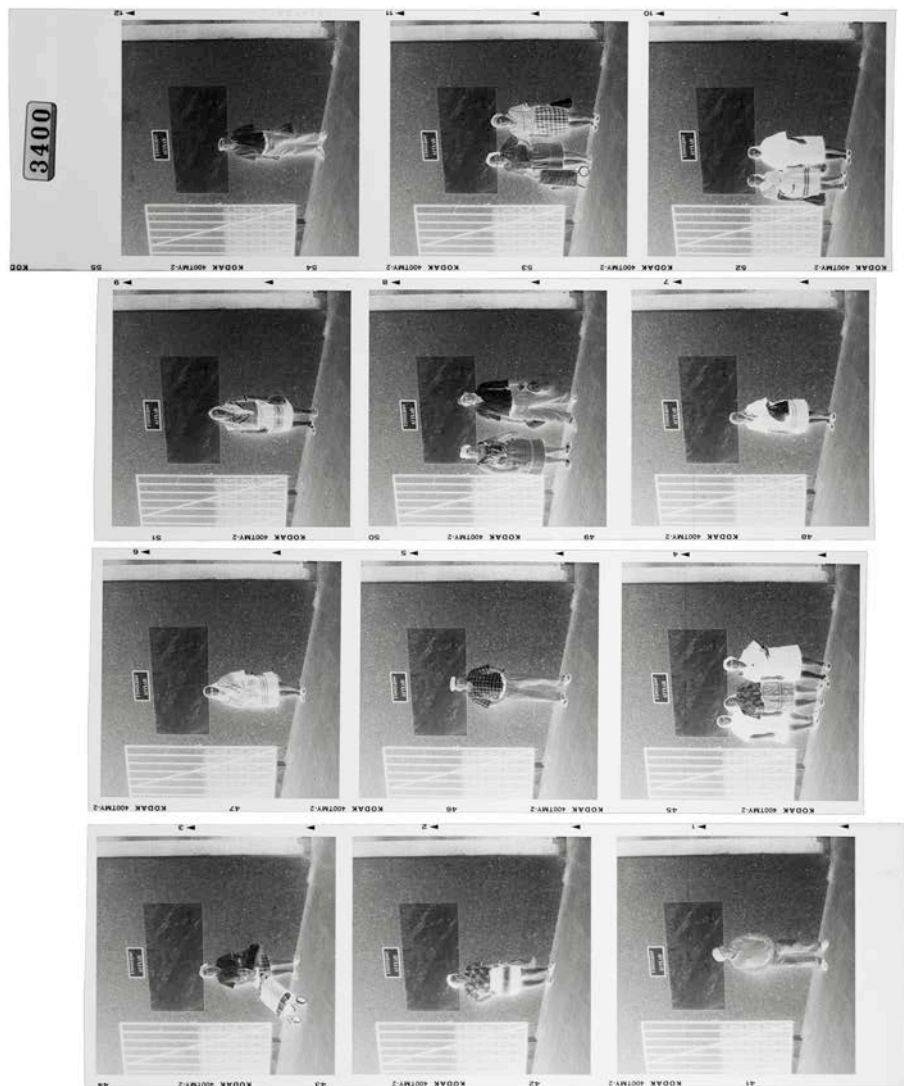


Figura 33: Negativos da Nazaré (2011)

A Nazaré é uma cidade sede de concelho, situada na região estremenha, no distrito de Leiria. Numa posição geograficamente rica, rodeada pela serra da Pescaria a sul e pelo Oceano Atlântico a oeste, possui várias particularidades que a catapultam para o imaginário coletivo português. Destas destacam-se a lenda de *Nossa Senhora da Nazaré* (1182), passada na escarpa do promontório do Sítio da Nazaré, situado a norte da vila. O seu extenso areal sempre fomentou o turismo sazonal e, mais recentemente, a descoberta de um novo potencial turístico assente na exploração do surf em ondas gigantes, produzidas pela existência de um enorme desfiladeiro submerso e vulgarmente conhecido pelo nome *canhão da Nazaré*.

O mar e as imagens dos pescadores ou as sete saias das nazarenas, no seu traje singular, são também eles elos inseparáveis da imagem que associamos a esta vila, com a sua cultura específica, como descrito por Raul Brandão:

Vejo-os conduzindo as redes do arraial ou das cabanas para o barco; remendando-as ou secando-as estendidas no chão ou sobre as recoveiras. Vejo-os carregando dois a dois, num pau atravessado de ombro para ombro, os lavadeiros, gigo que leva cabaz e meio, fortes denegridos, vestidos de escuro, camisola de lã e calça segura pela faixa preta enrolada seis vezes à volta da cinta e na cabeça o barrete de carapinha com uma borla feita de duas ou três meadas de lã. (1989, p. 151)

No seguimento da primeira captura realizada, e após assumir como projeto prático de investigação o estudo fotográfico da *Indumentária*, prossegui a recolha visual com a captura efetuada na cidade da Nazaré. Foi este o primeiro passo em direção ao projeto que agora se apresenta, mas que mantém como arquétipo a experiência de captura em *Ousilhão* (2009).

Ao contrário do sucedido no distrito nortenho, em que o registo se pautou por uma certa espontaneidade, neste caso a pré-captura revestiu-se de alguma ansiedade. Agora, havia premeditação, tempo para pensar sobre o fazer da fotografia e as suas consequências, sobre o *que* poderia ocorrer e *como*.

Este pensar sobre o ato de fazer a fotografia permitiu que se colocassem diversas questões, nomeadamente: qual o melhor local para pousar a câmara e como começar a fotografar. Por outro lado, questionava-

me sobre qual seria a reação das pessoas perante a minha intervenção, se seria suficientemente resiliente para alcançar o objetivo a que me propunha, se receberia muitas respostas negativas, se conseguiria ter sucesso. Demasiadas perguntas sem resposta, perguntas essas que me assolavam o espírito, enquanto pensava na melhor estratégia a usar no processo de captura.

De antemão, numa visita anterior à Nazaré, totalmente dissociada deste projeto, reparei num grande grupo de mulheres a saírem da pequena e bonita capela de Santo António da Nazaré. Ficou-me a imagem do grupo, em passo apressado, a sair da cerimónia, indo para os seus afazeres do dia-a-dia. A imagem marcou-me, não pela quantidade de mulheres ali presentes, mas sim pela indumentária que todas envergavam. Este registo ficou-me cravado na memória e, de um modo impulsivo, logo após a minha chegada, levou-me a consultar o horário das missas patente na capela. Alojei-me numa pensão e esperei pelo dia seguinte, apontando para a hora de realização da missa, para me posicionar num local ao pé da igreja e esperar.

Saí para a rua na manhã seguinte bem cedo, preparado para fotografar. De caminho, parei num pequeno café situado em frente ao mercado e, numa observação descomprometida, reparei no vaivém de pessoas a entrar e a sair. Não pude deixar de pensar na possibilidade de mudar o local de captura, devido à dinâmica encontrada, e assim fiz.

À porta, posicionei o equipamento e imediatamente iniciei comunicação com quem passava. Após várias respostas negativas, questionei-me sobre o que estava ali a fazer. Mas desistir? Não! Continuei o meu propósito, indagando quem passava. Algumas pessoas que se tinham recusado à entrada, “deram-me” a imagem à saída, uma outra pessoa chamou as amigas¹⁸⁸ e assim se desencadeou o processo que se seguiu.

Ao acabar, rebobinei o resto da película para dentro do seu invólucro, selei-o e pus-me a pensar sobre as imagens que tinha acabado de realizar, na sistematização que tinha efetuado e que, de facto, salvo qualquer erro

¹⁸⁸ No decorrer do projeto apenas quis fotografar pessoas individuais, recusando quando me propunham imagens deste tipo.

técnico, tinha para todos os efeitos realizado uma representação fotográfica da indumentária da Nazaré, sob um filtro autoral.

A partir da captura fotográfica então realizada, este procedimento, que reúne tanto de meticuloso como de acidental, acabou por criar as bases para o desenvolvimento de todo o projeto prático de investigação, deixando no ar uma pergunta: quem incluir e quem excluir das fotografias?

Esta questão tornou-se particularmente evidente após a revelação da película, quando foi verificada a tendência de apenas captar pessoas portadoras de um traje mais tradicional, renegando outras personagens do quotidiano, que envergavam uma roupa mais comum.¹⁸⁹

No que à indumentária diz respeito, as fotografias capturadas nesta vila albergam em si uma tipologia por demais conhecida a nível nacional: o traje dos pescadores da Nazaré,¹⁹⁰ que desde tempos antigos nos foi legado com maior ou menor veracidade, como relata Adriano Monteiro:

Como constatámos, devemos de facto aos viajantes estrangeiros as primeiras estampas de costumes portugueses. Contudo, é preciso ter em conta que muitas delas resultam de cópias anteriores, com ligeiras modificações, uma vez que esses viajantes por vezes não visitavam os próprios locais, resolvendo a situação com a compra de gravuras no mercado, às quais faziam ligeiras modificações, como, por exemplo, a sua simples inversão ou um trocar de inversão de braços. (2003, p. 3)

Esta comunidade de pescadores, por tradição gente com a pele curtida da intensa exposição ao sol e do contacto permanente com o mar, veio com o decorrer dos tempos a desenvolver uma economia paralela à exploração dos recursos oferecidos pelo oceano: a da indústria do turismo.

Contrariamente a outros locais do país, onde o traje tradicional é atualmente envergado apenas por altura de festejos populares, pois já

¹⁸⁹ De notar que esta estratégia de segregação sobre a indumentária não pretende alcançar nenhum tipo de objetividade científica ou política, constituindo-se este projeto fotográfico como *impressões do real*, do ponto de vista do autor.

¹⁹⁰ Leia-se na observação de Maria Vaz Teixeira, contida no catálogo *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa* (1994): “Do ponto de vista estrutural há também a analisar o traje dos pescadores da Póvoa do Varzim e da Nazaré. É a função que determina que o calção ultrapasse o joelho, de modo a que estes fiquem protegidos durante a longa permanência no mar. Na Póvoa, a preferência pelo branco faz recuar historicamente esta forma de vestir em relação ao da nazaré onde o xadrez é rei. Os tecidos axadrezados só se começam a fabricar no século XIX, já fruto da revolução industrial. (Electa-Lisboa 94,1994, p.32)

perdeu a sua característica funcional relacionada com o trabalho, na Nazaré observamos ainda alguns dos seus nativos envergando estas vestes tradicionais, no seu quotidiano.



Figura 34: Nazaré#7 (2011)

É de facto uma particularidade antagónica à contemporaneidade, que teima em persistir sobre os ombros das nazarenas e nazarenos. Carregam em si a simbologia de um passado, numa imagem do presente, a qual ostentam com orgulho ou com um afirmar/reafirmar de uma identidade bastante particular, não de cariz local (como se tenta dar a entender), mas sim com um fundo multicultural, segundo descrição de Jaime Cortesão (1884-1960):

A capa preta, tão comum nos povoados mais antigos da Estremadura e do Algarve, deve resultar, ao que supomos, da fusão da capucha comum às beiras, que vem do tempo dos Romanos, e da mantilha alentejana ou do bioco algarvio, herança da moirama, mas que, em vez de encobrir serve para dar fundo, perspectiva e realce ao rosto e ao busto, tantas vezes alteado e aceso nas chitas de cores vivas. (1987, p. 180)

Naturalmente, este comportamento repercute-se numa imagem construída sobre o sítio e a cultura local, visando a promoção da sua identidade piscatória. Esta atitude é particularmente evidente nos turistas que ao longo do ano visitam a cidade aos milhares, tal como refere Edmund

Leach (1992), quando afirma que a captação das imagens parte sempre de pressupostos culturais e que os indivíduos estarão sempre moldados pelo meio cultural onde estão inseridos, ao traduzirem um ponto de vista da sua civilização para as representações artísticas que fazem da realidade que os rodeia. Veja-se o exemplo flagrante dos *selfie sticks*, alterando assim a suposta objetividade do *medium* fotográfico: “Quase todos estamos submetidos às imagens ‘realistas’, dadas pela máquina fotográfica. Mas, se imaginarmos, o que é muito provável, que os nossos olhos captam o mundo ‘naturalmente’, tal como poderia ser visto numa fotografia, estamos a iludir-nos a nós mesmos.” (Leach, 1992, p. 34)

Assim sendo, muitas das imagens que nos são dadas da Nazaré perpetuam a representação que dela temos ou a que gostem que dela tenhamos, como afirma Emília Tavares, acerca da visita de inúmeros reconhecidos fotógrafos internacionais a Portugal em busca do exótico: “Since the 50s and 60s many photographers have come to Portugal in search of the “exotic,” among them Irving Penn, Alma Lavenson, Brett Weston, Neal Slavin, Édouard Boubat, Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Harry Calahan, and others.” (2015, p. 290)¹⁹¹

Paralelamente à visão atual, onde a figura da nazarena permanece como um *Ex libris* da indumentária regional, podemos questionar-nos acerca da imagem que o nosso inconsciente (coletivo) retém sobre um local. Essa será, com certeza, uma imagem imaginada (ou construída) por imperativos e estratégias políticas e socioculturais, auxiliadas por um refinado processo de divulgação, o qual acaba por envolver representações culturais construídas em legitimação de uma perspetiva determinista sobre a realidade histórica. Ao que novamente Emília Tavares afirma sobre a falta de inovação formal e artística no modo como os olhares estrangeiros incidiram sobre a cultura portuguesa nos anos 50/60:

Their approach and many of their images complied with a look at Portugal that was prescribed by the regime’s propaganda. In other words: not even the images by prominent international photographers showed a new

¹⁹¹ “Desde os anos 50 e 60, muitos fotógrafos vieram a Portugal em busca do “exótico”, entre eles Irving Penn, Alma Lavenson, Brett Weston, Neal Slavin, Édouard Boubat, Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Harry Calahan entre outros” (2015, p. 290).

profile of Portugal. They were not formally/aesthetically innovate either. Ultimately they conveyed only what Portuguese photography had achieved over decades under concealment and without international recognition. (2015, p. 290)¹⁹²

No fundo não há uma verdadeira imagem,¹⁹³ apenas múltiplas imagens, que se apresentam como camadas representativas do que entendemos como identidade cultural, neste caso da cultura material.

No que diz respeito ao meu próprio processo de seleção de sujeitos, na vila da Nazaré, é de referir que diversas pessoas passaram por mim sem que eu as abordasse, por julgar que não se enquadravam no mapa visual que eu tinha interesse em “ilustrar”. Por outras palavras, existe uma formatação que predispõe e encaminha a escolha, segundo um padrão já estabelecido. Esta formatação advém do nosso berço cultural (Leach, 1992)¹⁹⁴ e funciona de um modo inconsciente, através de várias formas de representação e de expressão, como a visual (que nesta investigação é ensaiada), a oral (no passar da palavra) ou a literária, entre outras possíveis.

Neste último caso observa-se o testemunho deixada por Raul Brandão:

Donde veio esta gente para o areal? É a mesma raça prolífica da beira-mar, que nos enobrece e que eu conheço da Afurada¹⁹⁵ até Leiria, os homens graves e serenos diante do perigo, e as mulheres trabalhadeiras, sempre de chapelinho redondo e xaile. Levantam-se de chapéu, deitam-se de chapéu e cuida que dormem com ele na cabeça. Nunca deixam a beira-mar, como se a respiração do mar lhes fosse indispensável à vida e foram-se estendendo sempre pela costa até ao Algarve, onde fundaram uma colónia em Olhão. (1989, pp. 99, 100)

Esta descrição, realizada por volta de 1923, altura da publicação do livro *Os Pescadores*, leva-nos a perceber o assunto de um outro ângulo (o

¹⁹² “A sua abordagem e muitas das suas imagens obedeceram a um olhar sobre Portugal prescrito pela propaganda do regime. Por outras palavras: nem mesmo as imagens de grandes fotógrafos internacionais mostraram um novo perfil de Portugal. Eles também não eram formalmente/esteticamente inovadores. Em última instância, transmitiam apenas o que a fotografia portuguesa conseguira ao longo de décadas sob ocultação e sem reconhecimento internacional.” (2015, p. 290)

¹⁹³ As nazarenas são atualmente uma tipificação de cariz económico, na sua maioria pertencentes a famílias que pretendem alugar casas ou quartos aos inúmeros turistas que a este local ocorrem.

¹⁹⁴ Segundo Edmund Leach no livro *Cultura e Comunicação* (1976).

¹⁹⁵ Raul Brandão refere-se à Afurada situada em Vila Nova de Gaia.

que existe e o que já se extinguiu), e permite afirmar que a aparente imutabilidade da cultura material é algo desprovida de nexos, já que esta se adapta e readapta ao sabor dos tempos e das vontades individuais e sociais.

Por exemplo, atualmente já não se observa o chapelinho redondo à cabeça, tendo caído em desuso pela perda da sua função de acatar as canastras em verga, carregadas de peixe. Este foi substituído por sacos de plástico ou *traileres*, comuns nos nossos dias. Também as sandálias ou tamancas hoje calçam os pés outrora descalços, simbolizando um desenvolvimento material da esfera económica, outrora fortemente dependente de um sector primário relacionado com as pescas e, atualmente, mais relacionada com um sector terciário de prestação de serviços, o turismo. Como nos diz Jaime Cortesão, o rápido progresso tende a ameaçar a criação que se faz da Nazaré: “A motorização dos barcos que descaracteriza o pescador, a oficialização do folclore, que lhe seca a espontaneidade.” (1987, p. 181)

Por outro lado, as singularidades que observamos hoje, em certas indumentárias locais, são traços residuais de algo que outrora era extensível a uma longa franja territorial.¹⁹⁶ Tratam-se de particularidades interligadas diretamente com modos de vida ancestrais, que transportaram práticas e costumes visíveis na indumentária. Naturalmente, estes códigos presentes no vestuário são o resultado de inúmeras fusões ocorridas ao longo dos tempos, que não pertencem especificamente àquele local, mas sim a um conjunto de locais, unidos pela mesma essência identitária, neste caso a cultura pesqueira, do norte ao sul do país. Ou, ouvindo novamente Cortesão sobre a Nazaré: “Não há por certo aqui, diga-se desde já, tradições mais típicas e antigas, ligadas ao género de vida da pesca, do que na póvoa de Varzim, Portimão e Tavira.” (1987, p.180)

Ou seja, *Nazaré (2011)* representa não uma cultura local, mas antes a manutenção dos traços de uma cultura piscatória, que noutros locais já não se encontra visível, por motivos essencialmente de cariz funcional, relacionados com a função económico-laboral. Observe-se a narrativa que nos deixou Alves Redol (1911-1969): “Pegavam nas crianças, vestiam as

¹⁹⁶ Segundo a observação de Brandão citada anteriormente.

sete saias às mocitas, mais um avental bordado, um cachiné¹⁹⁷ posto a preceito, à moda antiga, e iam sentá-las, nos barcos parados em cima do paredão. Mesmo ali no largo onde chegam os carros dos turistas” (Redol, s.d., as cited in Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, 1980, p. 71).



Figura 35: Nazaré#1 (2011)

Fotografar um assunto obedece sempre à imposição de uma perspetiva. No terreno, isso será uma imposição técnica, em função do enquadramento disponível, da luz e das próprias características do local. Contudo, a influência psicológica determinará também a tomada de um ponto de vista e o modo como olhamos não será inocente ou aleatório, mas antes influenciado por uma estratégia que conduz a uma ilusão fotográfica, num jogo permanente da relação entre um referente real e a ficção de um autor.

De um ponto de vista artístico e, em particular, na dimensão fotográfica, a Nazaré exerce um óbvio magnetismo, no que às possíveis formas de representação da indumentária tradicional em Portugal diz respeito, tanto a nível nacional como internacional, tal como afirma Jorge Calado, sobre as visitas de fotógrafos estrangeiros a Portugal, “a propaganda

¹⁹⁷ Cachiné: Pano de uso sobre os ombros ou cabeça.

nacional tinha erigido uma aldeia cravada na serra, Monsanto, com a ‘aldeia mais portuguesa de Portugal’, mas, mal chegavam a Lisboa, quase todos os visitantes rumavam à Nazaré” (2005, p. 25). Contudo, esta atração deverá ser analisada de um modo crítico e suficientemente analítico para que possamos ver para além daquilo que já esperamos encontrar nas imagens de locais tão profundamente estereotipados. Sucede, por vezes, sobre aquilo que julgamos ter por referente cultural, que se apresenta antes como uma construção alicerçada na própria história de desenvolvimento do local, relacionado com o seu contexto político e sociocultural do território onde se encontra inserto, como é o caso da Nazaré.

4.4 Pardieiros, distrito de Coimbra (2012)

O erro como um ponto de evolução, apontamentos sobre o enquadramento do processo.

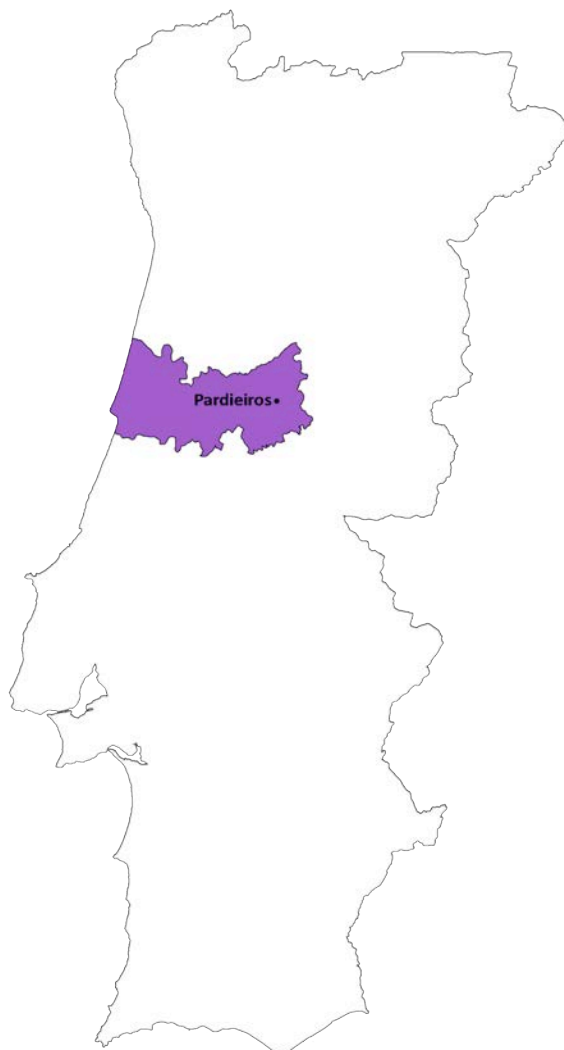


Figura 36: Distrito de Coimbra, Pardieiros.

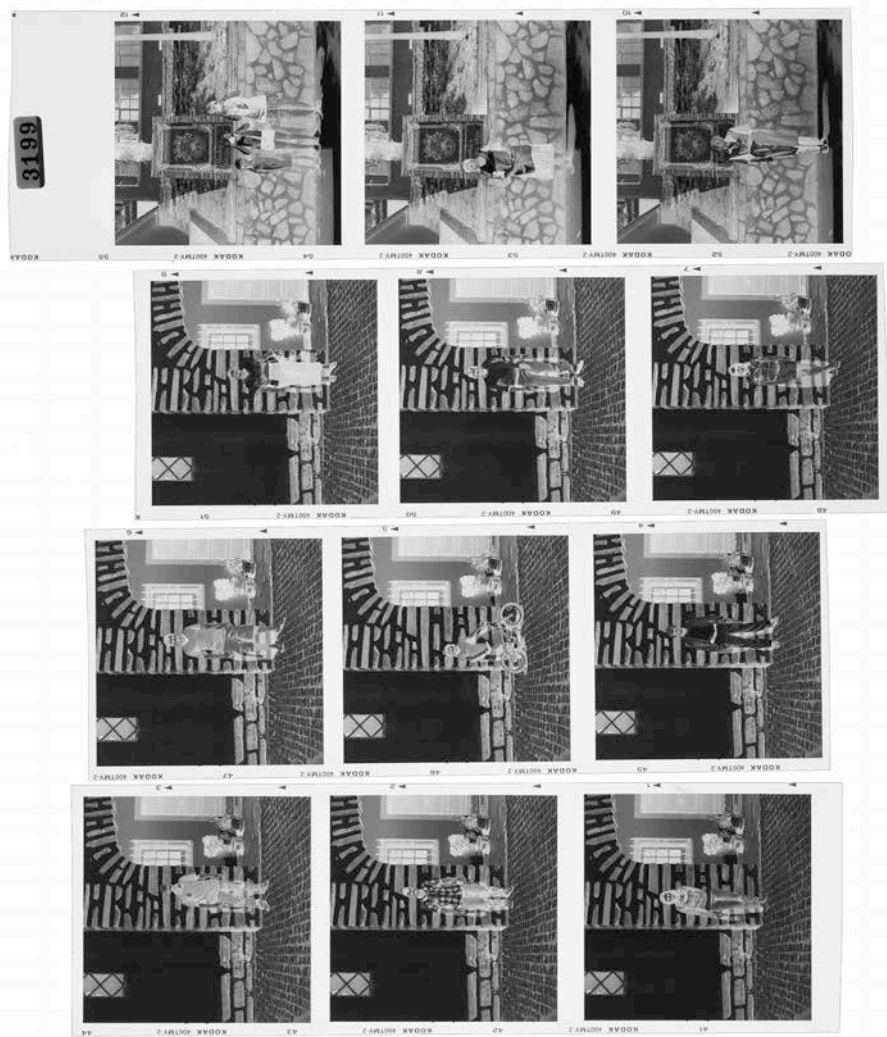


Figura 37: Negativos de Pardieiros (2012)

Com o intuito de dar continuidade ao método por mim estabelecido para a captura fotográfica, desloquei-me à serra do Açor e, num misto de intenção e instinto, decidi eleger a aldeia de Pardieiros para a continuação do projeto.

Desconhecia o local até então, escolhendo-o em primeira instância por se situar geograficamente em plena serra, local mais propício à preservação do traje pelo seu possível isolamento e por me encontrar nas suas redondezas à altura.

Ao chegar, encetei uma caminhada na busca do melhor plano e após a escolha do local em frente à igreja iniciei a espera pelos transeuntes. Poucas pessoas passavam, umas acediam, outras recusavam, dificultando a concretização dos meus objetivos.

Depois de um período de espera e de captura fotográfica, e findo um rolo, deparei-me com uma constatação imprevista: *Pardieiros* (2012) foi uma captura falhada, por uma tomada de ponto de vista incorreta, constituindo-se assim como um erro que me apontou uma nova direção.

Contudo, a omissão desta captura na apresentação final da obra atesta isso mesmo, i.e., o erro ou a falha e, ao mesmo tempo, levanta diversas questões sobre o porquê de omitirmos ou mostramos algumas imagens, em detrimento de outras.

Na fotografia, tal como noutras artes, nem tudo o que é produzido poderá ser exposto. Isso torna-se mais óbvio quando ocorrem erros ou quando estão a ser realizados testes técnicos ou formais. Por outro lado, nem tudo se reveste da mesma importância, no que diz respeito ao conteúdo ou à força da mensagem a transmitir. Podemos chegar à afirmação de que algumas imagens terão mais intensidade que outras, ou, também, de haver imagens que não servem o propósito da mensagem final.

Para um colecionador de imagens, estas questões são permanentes, sendo que a escolha da perspetiva ideal que se quer tornar visível, em detrimento de outra, surge muitas vezes já após o ato fotográfico.

Atentemos, por momentos, sobre aquilo que eleva a qualidade de umas imagens e não de outras. Na fotografia abaixo, *Pardieiros#4* (figura 38), existem diversos elementos distrativos em torno daquele que é o assunto principal: o homem retratado. Este homem, que gentilmente autorizou a sua

imagem para este projeto de investigação, apresenta uma postura relativamente natural, apesar da pose, e capta-nos a atenção talvez o facto de que toda a sua roupa é clara, tal como o seu cabelo. Contrastando, os seus ténis de cor mais escura e um cinto preto.



Figura 38: Pardieiros #4 (2011)

Como pano de fundo temos a igreja da pequena aldeia com os seus embutidos de xisto, pedra tradicional da zona, bem visíveis numa trajetória ascendente e horizontal à personagem. Em parte, a geometria destas lajes, que se destacam da alvenaria da igreja, quase se sobrepõe à figura fotografada, competindo com ela sobre a nossa atenção. Para além disso, à direita da imagem dá-se a presença de dois vasos de tons opostos, um claro e o outro escuro, contendo plantas de formas diferentes. Também no lado direito da imagem se inclui uma metade de uma porta e uma metade de uma janela com formas rectangulares e um gradeamento trabalhado nos seus extremos. Observa-se ainda, na parte superior esquerda da imagem, uma janela retangular, composta por uma estrutura em cruz, onde dois dos vidros estão partidos. A imagem encontra-se ainda um pouco descaída, tendo em conta a linha de junção entre a base da igreja e o chão, feito de inúmeros blocos de basalto.

Toda esta reunião de elementos contribui para uma dispersão do ponto de vista do autor. Não será a presença de vidros partidos mais significativa para o observador do que a indumentária usada? Provavelmente sim... Esta é uma de entre outras leituras possíveis que se estabelecem a partir desta imagem. Assim se levanta a questão relacionada com a intensidade dos diversos elementos que compõem a fotografia, retirando força à presença do elemento central, dentro da perspetiva que se pretende dar nesta sequência fotográfica, centrada nas pessoas e nas suas vestes.

Neste caso, conclui-se que a presença de elementos gráficos é dominante. Note-se a existência de muitas linhas, num contraste claro entre o terço inferior da fotografia, com linhas verticais, e os dois terços superiores da imagem, com mais linhas horizontais. Também o contraste entre a metade da direita (fundo quase em sombra) e o lado esquerdo (parede branca) sobrecarrega a mensagem visual com informação redundante. Esta dispersão contribui para um olhar desprovido de sentimento.

Assim, poderá ser tudo uma questão de empatia que possuímos com a representação na imagem. A proximidade que temos com uma fotografia de um familiar ou conhecido nosso irá conferir um resultado empático à imagem, já que, quando a visualizamos, não iremos decerto deixar de pensar nessa mesma pessoa, num mecanismo automático que a imagem transmite ao nosso cérebro. Num processo antagónico a este, quantas imagens não foram já rasgadas, queimadas, riscadas e por aí adiante, em impulsos irracionais sentidos após a visualização de fotografias, quando evocam tragédias passadas da vida de alguém e trazem à tona memórias desagradáveis de cariz passional.

Caso a representação presente não seja algo com que nos identifiquemos, por certo não iremos perceber os estímulos acima descritos. Logo, o que nos leva a ter imagens de cariz telegénico/fotogénico é o facto de a maior parte dos observadores conseguir sentir uma intropatia provocadora de estímulos ou ideias.

4.5 Sobral Gordo, distrito de Coimbra (2012)

O incontrolável também faz parte de uma estrutura pensada.

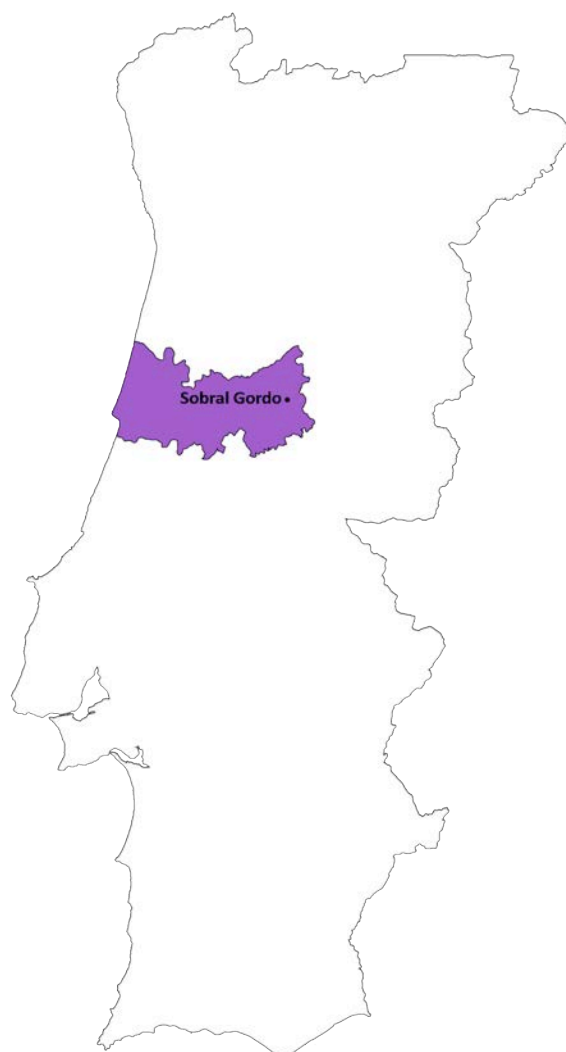


Figura 39: Distrito de Coimbra, Sobral Gordo.



Figura 40: Negativos de Sobral Gordo1 (2012)



Figura 41: Negativos de Sobral Gordo2 (2012)

A série *Sobral Gordo* (2012) foi realizada no mesmo dia da série anteriormente descrita, na continuação da minha incursão pela serra do Açor. O local foi escolhido após uma visualização no mapa, tendo tido como principal critério de escolha o aparente isolamento geográfico, devido à sua posição arredada das principais estradas locais. Com efeito, após curvas e contracurvas de uma sinuosa estrada de serra proveniente de Pardieiros, cheguei finalmente à aldeia.

Ao chegar a esta pequena localidade, dissimulada na serra, a primeira sensação que tive foi a de chegar a um ermo. O local estava aparentemente vazio e questionava-me se alguma coisa iria ali encontrar, ao nível do contato humano.

Principiei por conhecer o terreno, realizando uma pequena volta pelo sítio. Deparei-me com bonitas ruas íngremes, evocativas de um ambiente de montanha e de uma geografia característica. Em redor das ruas, nenhum movimento era perceptível.

Num projeto que vive da pesquisa sobre um campo da cultura material, a *Indumentária*, e que depende do quotidiano de quem passa, a falta de *massa humana* é equivalente à falta de material de registo. Deste modo, cria-se uma antítese: vai-se em busca de povoações situadas em ermos para verificar a possível existência, ou não, de vestígios tradicionais sobre modos de vestir ancestrais e corre-se o risco de nesses locais não existir, numa abordagem inicial, ninguém para fotografar.

No caso de Sobral Gordo, a sorte interveio e quando me preparava para abandonar o local surgiram elementos do grupo etnográfico sobralgordense, presentes no café local, situado no largo da fonte principal, porta de entrada/saída da aldeia.

Não pude deixar de focar o meu olhar sobre a movimentação ocorrida junto a esse café e logicamente preparei a minha câmara num local que chamasse a atenção de quem por ali se encontrasse, colocando-a no local estratégico, entre o café e a entrada da aldeia.

Inevitavelmente, começaram a surgir pessoas relacionadas com o grupo, iniciando eu a minha demanda fotográfica, questionando quem passava sobre a possibilidade de me concederem um retrato. Em Sobral Gordo, *o feitiço virou-se contra o feiticeiro*, na medida em que logo após ter

iniciado a captura, elaborando os primeiros retratos, houve uma sequência de gente a desejar ser fotografada. Já não necessitava de questionar, persuadir ou ir de encontro das pessoas, bastando-me ficar junto à câmara e prosseguir com a captura, numa sequência que só terminou com o findar do segundo rolo. Esse vazio inicial, que deu lugar a uma inundação humana final, foi uma das principais memórias que me ficou deste sítio.

Após visualizar as fotografias e depois de uma reflexão sobre o sucedido, acabei desiludido com a captura. Tecnicamente o assunto e o seu envolvente estavam num misto de sombra e de luz, causando problemas de iluminação na imagem, por pronunciarem zonas de segundo plano e colocarem um contraste indesejado no assunto principal. Repetira também o problema do fundo: informação excessiva e, logo, demasiada distração para o observador. Não fora suficientemente claro na abordagem, acabando por posicionar as pessoas num enquadramento que não as favorecia.

Contudo, não seriam estes os únicos fatores a originarem uma reflexão sobre o rumo desta investigação. Como já referido, nesta etapa deu-se um acontecimento inesperado e de certo modo fortuito. Apesar de este acaso não ter possibilitado um avanço ao nível da pesquisa visual (os rolos foram banidos da seleção final), o aparecimento de um grupo etnográfico permitiu-me ver, e essencialmente compreender, que a questão etnográfica, ligada ao folclore, é uma abordagem visual que não me cativa na pesquisa e representação a elaborar, por sentir uma resistência interior na propagação deste tipo de imaginário coletivo. Esta conclusão adveio de uma reflexão em torno da representação/teatralidade exercida pelos membros do grupo, ao envergarem uma indumentária denominada tradicional/folclórica e evocativa de tempos já idos e passados.

Certo é que todos representamos algo com aquilo que envergamos sobre o nosso corpo, mais discreto ou mais festivo, com cor ou ausência da mesma, simples ou complexa. A roupa trespasa códigos mentais particulares a cada um de nós e à complexa simbologia da cultura que nos rodeia. Neste aspecto, *Sobral Gordo* (2012) permitiu-me refletir sobre a minha própria produção e sobretudo sobre aquilo que não me interessava falar, mostrar ou aprofundar, gerando com isso uma discussão interior.

Os vestígios da cultura salazarista, com a política de António Ferro, refletida de um modo consciente ou não, representam um imaginário coletivo antagónico ao que pretendo mostrar com este projeto, que se relaciona com uma perspetiva pessoal.



Figura 42: Sobral Gordo2 10#9 (2012)

Estas reminiscências encontram-se ainda hoje latentes em muitas das recriações populares sobre o traje regional (figura 42), com especial evidência nos ranchos folclóricos, no culto do tipicismo e numa relação quase umbilical com o passado, suportado em grande parte numa reinvenção, com vista a estabelecer ou fortalecer as identidades locais que se querem conectadas com termos como os da *tradição* ou da *história*.¹⁹⁸ Isto acontece num sentido em que a cultura pouco inova e se encontra estática e presa às amarras de um suposto passado histórico, glorificando e celebrando uma parte do mesmo, renegando e esquecendo uma outra parte.

De facto, catalogar e emitir verdades sob a forma de documentos fotográficos, será sempre cientificamente pouco credível. A fotografia, um dos pilares atuais do discurso teórico e crítico no contexto da arte, e ferramenta imprescindível da comunicação contemporânea, narra-nos o mundo através dos meios de comunicação social e possibilita a expressão da individualidade de cada qual, através da difusão pelas plataformas online. Deveremos

¹⁹⁸ Veja-se a vaga de *Feiras Medievais* existente atualmente no país, numa clara estratégia do ponto de vista económico e promoção local.

sempre considerar que as imagens mentem, se essa for a nossa opção, ou espelham o real, se assim o quisermos também.



Figura 43: Sobral Gordo2#7 (2012)

A própria classificação de um estilo fotográfico como arte ou documento é, por si só, redutora, enclausurando-o num rótulo ou concepção teórica pouco profunda, tal como afirmado por Fontcuberta: “As duas categorias represariam, além disso, duas correntes fotográficas geralmente confrontadas, as práticas “documentais” e as práticas “artísticas”, termos extremamente equívocos que no fundo dirimiam estritas questões de estilo.” (2010, pp. 82, 83)

O paradigma flutua entre novos enquadramentos, contextos e mutações socioculturais, mas as imagens permanecem fiéis a si mesmas. Verdadeiras ou mentirosas não são adjectivos que qualificam as fotografias, mas antes quem as julga.

A manipulação não deixa nunca de ser algo inerente ao ato fotográfico. A captura de um referente real através de um meio tecnológico não funciona como um mecanismo automático, tradutor da realidade existente. Trata-se antes de um substrato do real, uma cópia ou aparência não fidedigna, apesar de relativamente aproximada daquilo que pretendemos

mostrar. A principal questão a assinalar, dentro de um contexto estritamente fotográfico, é o poder que a imagem possui para gerar debates e colocar questões, na sua forma particularmente gráfica de fazer a representação do mundo, ilustradora não deste, mas de quem o “lê”.

4.6 Videmonte, distrito da Guarda (2012)

Um Portugal a desaparecer; a memória, o esquecimento e uma lenta e gradual mutação da cultura material.

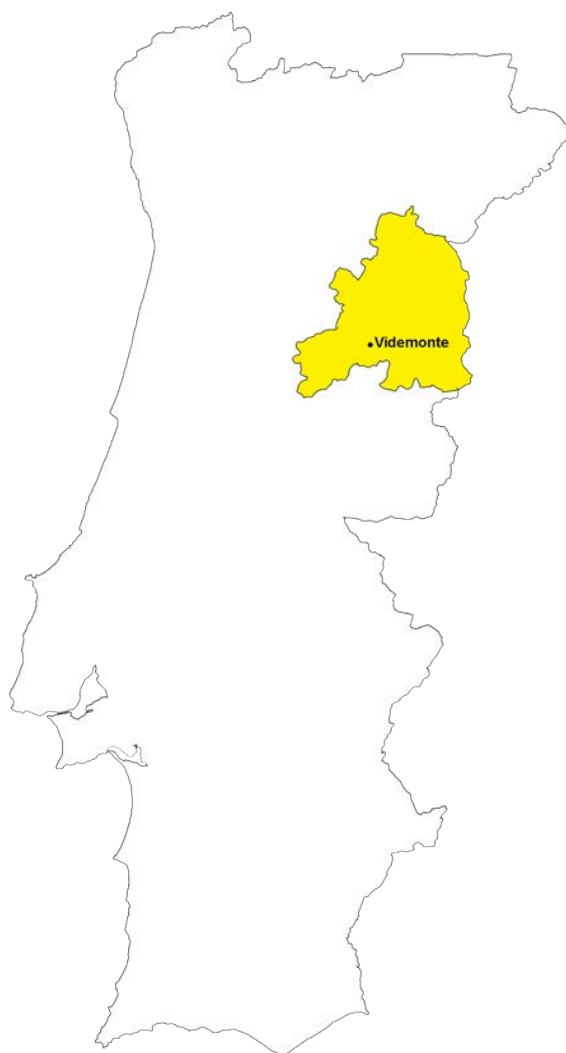


Figura 44: Distrito da Guarda, Videmonte.

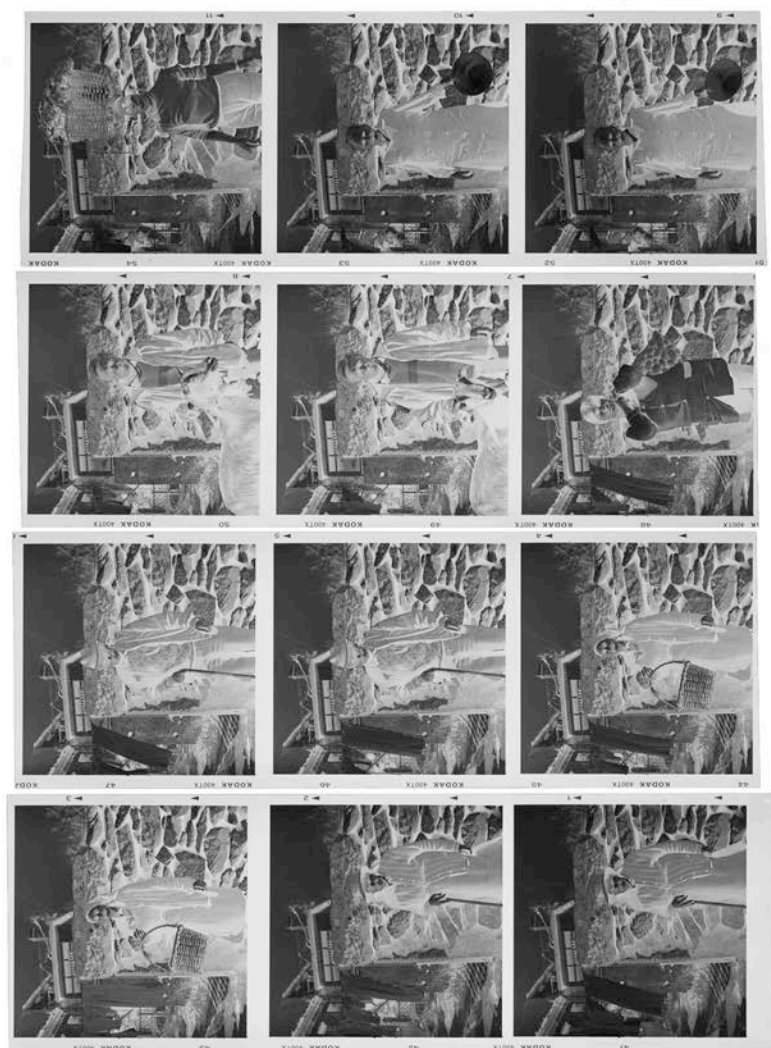


Figura 45: Negativos de Videmonte1 (2012)

Situada na região da Serra da Estrela, Videmonte é uma das aldeias com uma cota mais elevada do território português. A atmosfera observada na aldeia de Videmonte evoca, ao visitante, uma imutabilidade na forma de ser e estar, bem como na relação dos seus habitantes com aquilo que lhes é mais precioso, a terra. Numa economia ainda próxima de princípios de autossubsistência, a agricultura permanece como força motriz do desenvolvimento da pequena comunidade, sustentando as inter-relações dos seus habitantes e a sua conexão com o meio ambiente envolvente.



Figura 46: Videmonte1#11 (2011)

Esta imutabilidade (que julgo ocorrer nas regiões mais isoladas, por escassez de vias de comunicação ou por difícil acesso geográfico) permite a existência de modos de vida e hábitos seculares, observáveis ainda na atualidade.

Há discursos que, por mudanças de paradigma da sociedade, ganham um novo sentido e dinâmica sobre a sustentabilidade planetária, estilos de vida associados a uma racionalização dos recursos naturais e à alimentação, dentro de uma lógica de microprodução a nível local. Não deixará de ser questionável (e foco de interesse e debate) passarmos de uma conjuntura onde o agricultor era estigmatizado por uma sociedade em rápida transformação económica, nas décadas de 80 e 90 do século passado, para

uma outra, nos dias de hoje, onde se valoriza o conhecimento da terra e a emancipação pessoal relativamente às estruturas do mercado global, através da produção dos próprios alimentos.

Sendo esta uma moda ou uma evolução, os nativos de Videmonte e de muitas outras aldeias espalhadas pelo país continuam, no entanto, com o seu estilo de vida, imunes às tendências sócio-intelectuais dominantes. Assente na simplicidade do conhecimento da cultura da terra, até que deixem de existir as gerações que os possam substituir, direccionam-se para a extinção, como camada cultural de população.



Figura 47: Videmonte1#6 & Videmonte1#4 (2010)

Durante a captura da série *Videmonte1* (2012), o desenvolvimento da investigação e o trabalho de campo que lhe está associado encontrava-se ainda numa situação de deriva visual, sustentado apenas na ideia de que a persistência é sinónimo de resultados ou, por outro lado, de que a intuição me levaria ao encontro de um objetivo mais concreto e material.

Foi este percurso de investigação que me levou a esta região da Serra da Estrela. Porém, esta foi uma série colocada fora da seleção das imagens finais, por não se adequar ao enquadramento pretendido. Este facto deveu-se ao corpo dos retratados ter sido cortado, o que influi negativamente no enquadramento linear a transmitir, constituído por retrato de corpo inteiro, envolto por um fundo.

Porém, recupero deste possível obscurecimento as pessoas envolvidas nesta captura, através destas páginas, apresentando-as, nas imagens que comigo partilharam e pelo caráter emocional que me transmitem.

Termino esta análise partilhando uma casualidade surgida dentro de um projeto que se auto estruturou em grande parte no acaso dos acontecimentos. O díptico anteriormente mostrado (figura 47) com que se terminam estas linhas apresenta duas pessoas que viria a fotografar na segunda vez que me desloquei a esta aldeia.¹⁹⁹ Coincidentemente, viríamos a cruzar-nos um ano mais tarde, sem premeditações ou planos de qualquer ordem, simplesmente por estar novamente, no que me diz respeito, no sítio certo à hora certa.

A sua futura captura viria a integrar a seleção final de imagens (figura 92, página 286 e figura 82, página 276) a imprimir sob o processo nova crisotipia.

¹⁹⁹ Ver subcapítulo 4.11.

4.7 Vila da Marmeleira, distrito de Santarém (2012)

A objetividade perdida.



Figura 48: Distrito de Santarém, Vila da Marmeleira.

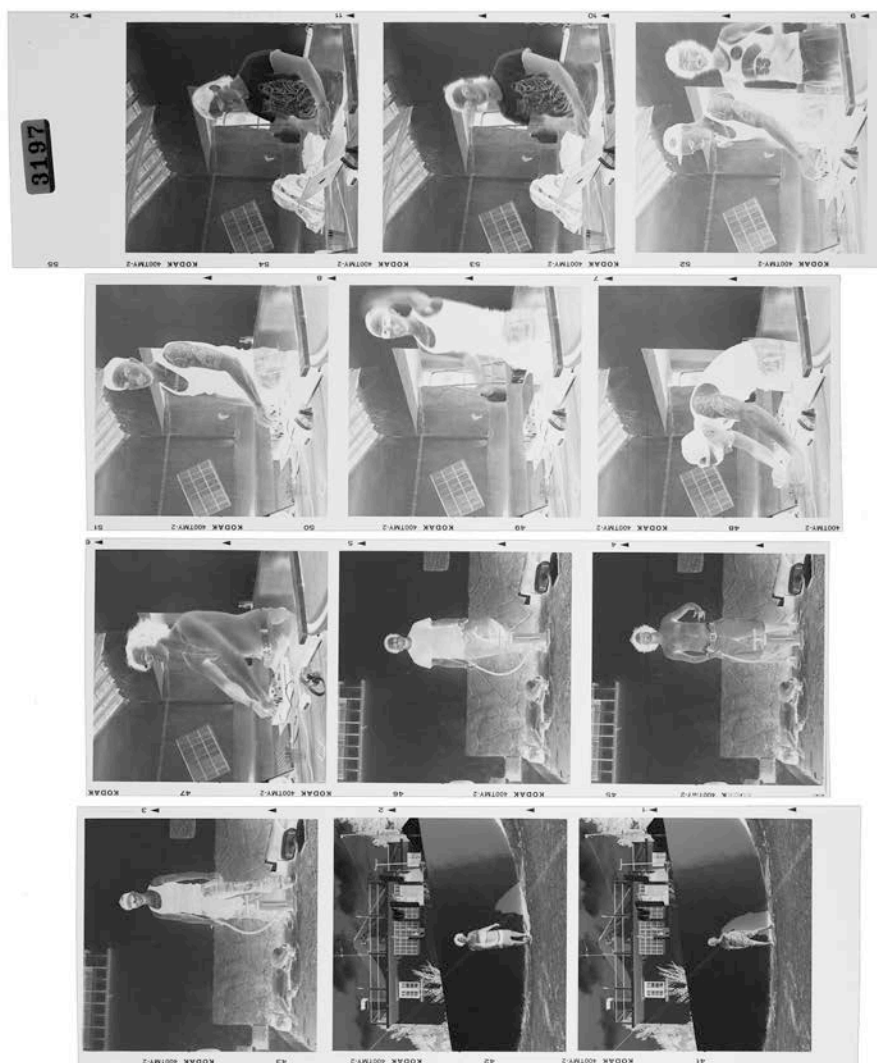


Figura 49: Negativos da Vila da Marmeleira (2012)

Quando, num projeto de investigação, se admite o valor do acaso, é natural que surjam momentos algo caóticos, uma vez que a estruturação com base no experimentalismo tem algumas dificuldades próprias. *Vila da Marmeleira* (2012) revelou-se um desses momentos caóticos.

No seguimento das capturas anteriores, sentia mais uma vez a necessidade de fotografar de um modo mais livre das metodologias que eu próprio criara, que pressupunha estar fixo a um local por rolo. Esta premissa limitava-me ao nível de liberdade criativa, por vezes condicionando em demasia o ato de fotografar, tal como anteriormente já narrado.

Deste modo, decidi prosseguir a demanda fotográfica numa busca com forte carga aleatória e, neste caso também, num aparente caos. Este foi necessário à continuidade e consequente sobrevivência do projeto, ameaçado caso a ordem inicialmente imposta tivesse sido mantida e respeitada inquestionavelmente, provocando frustração e um possível abandono.

Este suposto caos foi assim fundamental à continuidade do projeto, acabando por contribuir para a manutenção de uma certa disciplina. Numa pesquisa assente na incógnita de não se saber o que se irá realmente fotografar, será normal que ocorram diversas fases mais opacas e carregadas de hesitações, que acabam por gerar respostas, caso se mantenha a persistência na obtenção de resultados.

Nesta captura surgiu a oportunidade de realizar um registo associado a padrões suburbanos,²⁰⁰ fruto da globalização e de tendências culturais em voga. Aqui destaca-se a conotação da indumentária com estilos de vida e de música, associando o código de vestuário a correntes de pensar ou querer estar em sociedade, afastando-se estas, das funções tradicionais da roupa associada ao trabalho, ou aos padrões culturais vigentes em cada região. Falo de uma indumentária *alternativa*,²⁰¹ que revela a existência de um fosso geracional dentro de um mesmo território, trazendo ao de cima a

²⁰⁰ O que se revela já pouco crível, pois o desenvolvimento da comunicação surgido com o advento da internet, possibilitou às pessoas e aos jovens em particular, passarem a vestir-se com códigos similares na forma e no estilo. Independentemente de o local ser urbano ou rural, grande ou pequeno.

²⁰¹ Num sentido vago, uma vez que muitas indumentárias atuais poderão corresponder a este rótulo.

permanente necessidade de um ponto de vista contemporâneo sensível às próprias transformações da sociedade.

O próprio desenvolvimento do tema insere-se numa escala que passou de local para global, obrigando a uma visão atenta e reflexiva sobre a atualidade, na forma como esta se posiciona e transmite os seus códigos de vestuário.



Figura 50: Vila da Marmeleira#8 (2012)

4.8 São Francisco da Serra, distrito de Setúbal (2012)

O protoprojeto, ou de como uma pequena experiência conduz a um projeto de doutoramento. Redefinindo estratégias para o contato humano.

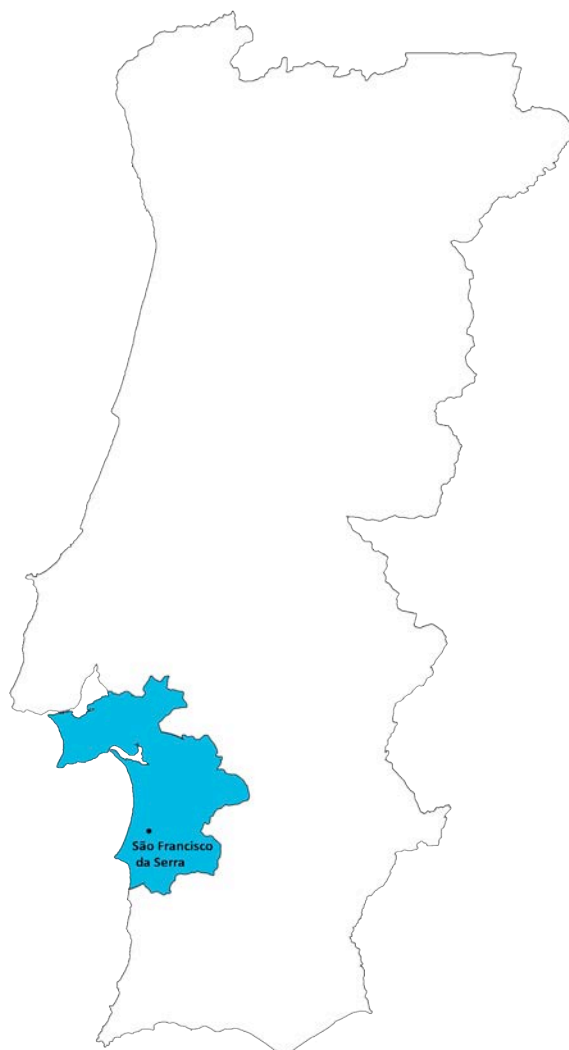


Figura 51: Distrito de Setúbal.

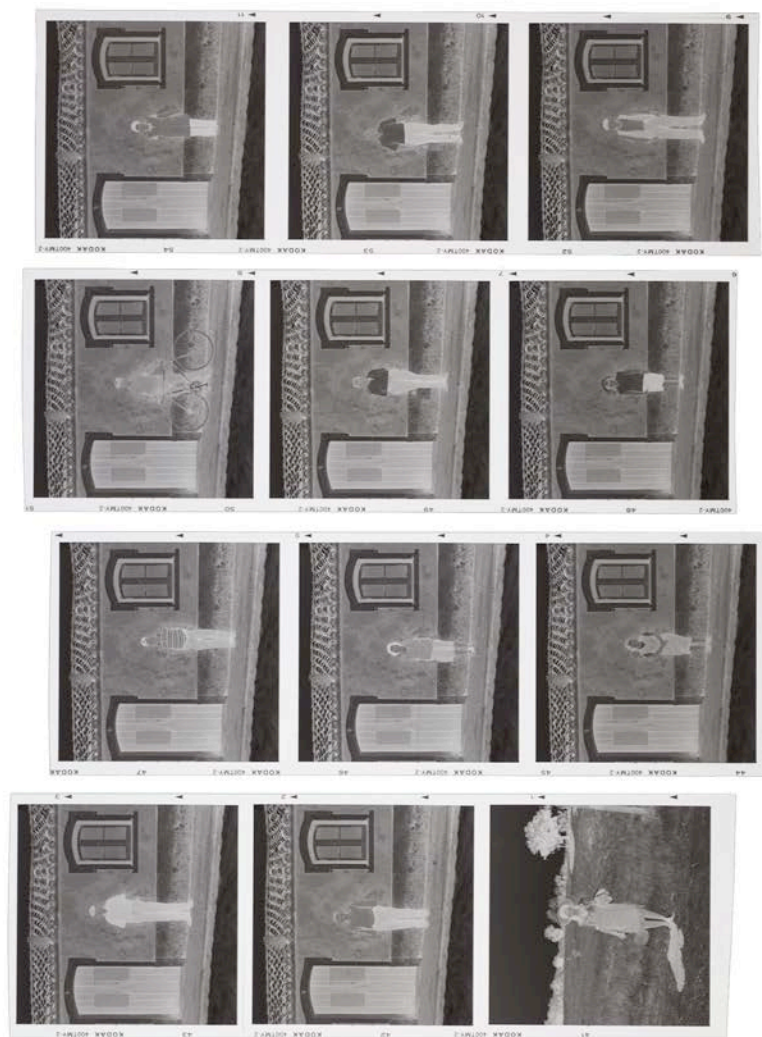


Figura 52: Negativos de São Francisco da Serra (2012)



Figura 53: São Francisco da Serra #7 (2011)

São Francisco da Serra é uma pequena aldeia situada no concelho de Santiago do Cacém, geograficamente localizada na Serra de Grândola e na vizinhança da orla costeira, a uma curta distância (uns 15km) da Lagoa de Santo André. Representa bem a dicotomia entre litoral e interior, sendo o seu principal diferencial em relação às vizinhas povoações costeiras a total ausência de turistas e um crescente envelhecimento da população.

Na descrição desta captura, *São Francisco da Serra* (2012), irei referir alguns fatores que levaram ao desencadear de toda a investigação, à metodologia do projeto e seu progresso, bem como mencionar algumas conclusões sobre os resultados obtidos.

O Alentejo é uma região que marca uma linha imaginária dentro da minha mente, tal como possivelmente na de muitos portugueses. Poderemos falar de uma fronteira existente para além do Tejo, geradora de um território distinto, nos hábitos e na cultura, no clima, na geografia e isto na perspetiva de um nativo da cidade de Lisboa.

Contatei inicialmente com a região, tal como tantos outros, através das praias ou excursões de fim-de-semana às suas vilas ou cidades brancas e caiadas, tornando-se num destino usual de Verão na minha juventude e posterior entrada na idade adulta, sempre associada ao culto à natureza, à liberdade e à viagem.

Foi no decorrer de um retorno a Portugal, em outubro de 1998, que (e na sequência de uma jornada pela Europa) fiquei a habitar na zona da Zambujeira do Mar, na Herdade do Touril, por um período de cinco meses. Esta experiência proporcionou um contacto direto com uma zona fora da imagem do bilhete-postal. Trata-se de uma região com uma elevada taxa de suicídio, fruto de um atraso social considerável, aliado ao subdesenvolvimento económico, bastante dependente do turismo sazonal e da agricultura intensiva na sua orla costeira, de baixa remuneração para os seus trabalhadores. Falo do concelho de Odemira.

Este cenário depressivo contrasta em tudo com o ideal de sol, paisagem, praia e festivais que o turismo busca neste pedaço de parque natural da costa vicentina. Contudo, é uma realidade da cultura local, combatida na maior parte das vezes com a fuga para outros locais de maior dinamismo económico. Este confronto de imagens, entre aquela que é pública e a que de facto existe, não acontece dentro de nós até aprofundarmos o contacto, estabelecermos relações e criarmos um novo conhecimento sobre um assunto ou local.

Anos mais tarde, tive de novo a oportunidade de me relacionar com a região de um modo mais profundo, desta vez na zona da Serra de Grândola. Estava já mais consciente das fragilidades existentes neste contexto social (uma vida dura traz cenários duros), o que me permitiu olhar de um outro modo para vários aspetos do quotidiano. Este olhar ligou-se à fotografia, no momento em que iniciei diversos registos documentais, uma vez mais com a vontade de recolher imagens ligadas ao universo de cariz sociocultural do meio onde me encontrava, retratar modos de estar e de vestir, bem como o labor do dia-a-dia. Uma realidade humana que, após séculos de existência, um dia desaparecerá.

Deste modo, fazendo uma análise ao meu passado fotográfico, deparo-me com dois períodos de captação de imagens fotográficas que indiciam o mesmo desejo latente em mim: documentar hábitos e formas de viver que se encontram, nos dias de hoje, predestinados ao desaparecimento.



Figura 54: Serra de Grândola 1 (2005)

Observo estas duas fotografias atualmente (figura 54 e 55), como proto imagens para o início da investigação agora apresentada. Outras existem, como é óbvio, destacando-se estas por terem sido capturadas na mesma zona geográfica de *São Francisco da Serra*, na Serra de Grândola. Estas imagens assinalam o meu desejo de registar a presença humana no seu território, de olhar as suas singularidades culturais, a relação do ser humano com a economia local e a influência desta no trabalho praticado e, claro está, a indumentária.



Figura 55: Serra de Grândola 2 (2005)

É no decorrer desta investigação que estabeleço a ponte entre algumas dessas imagens e a proposta agora feita. A base encontra-se aqui, com algumas diferenças formais do enquadramento ou do formato do filme (35 mm) anteriormente usado, mas já reveladora de um propósito que viria a ganhar consistência com esta tese. Inevitavelmente, o assunto da indumentária encontra-se presente no traje de trabalho de um alentejano, com características acima de tudo funcionais, viradas para o assunto mais importante do seu quotidiano, o trabalho, descrito por José Saramago na sua obra *Levantados do Chão* (1980):

Como outro qualquer do latifúndio, mas não tanto como seu filho António, agora militar, andou por obrigações da vida e necessidades da boca, com o alforge às costas, a enxada e a foice, o machado e a enxó, mas a terra do latifúndio é toda igual, com mais sobreiro ou azinheira, com mais trigo ou arroz. (1982, p. 243)

Voltei ao mesmo local, à Serra de Grândola, agora no âmbito deste projeto, motivado pela riqueza visual que previa encontrar e que se enquadraria perfeitamente no assunto em questão: a indumentária.

O rolo inicia-se com uma imagem solta, inclusa na série final, de uma mulher alentejana com a sua indumentária de trabalho, que me reporta às palavras de Maria Lamas, datadas do ano de 1948: “Porém, durante as grandes fainas agrícolas, apresentam-se quase todas, rigorosamente, conforme as praxes de indumentária estabelecidas para o trabalho que vão executar.” (1948, p.233)

No Alentejo, zona difícil de fotografar, ao nível do retrato, numa comunicação com falas curtas e pouco diálogo, surgiu a necessidade de desenvolver novas estratégias para a tomada dos registos, tornando-se assim imperativo ir ao encontro de sítios que atraíssem pessoas, nomeadamente o café local, a mercearia ou um misto de ambos. Foi num destes últimos estabelecimentos que iniciei o diálogo com os locais, após deixar a câmara fotográfica e o tripé na rua, no ponto escolhido para efetuar as fotografias. Esta estratégia consistiu em criar um pré comunicação com as pessoas, de forma a incutir o nível de confiança necessário para estas acederem a um momento de partilha (a fotografia).

O início não foi fácil: pouca gente, pouca disponibilidade, alguma dificuldade no cenário a escolher,²⁰² acabando por ser escolhido um local em função da quantidade de pessoas que passavam por esse mesmo sítio.



Figura 56: São Francisco da Serra #10 (2011)

Num projeto desta natureza nunca se é portador de um controle absoluto sobre o que irá ocorrer, sendo o risco um fator inerente. Terá de haver um compromisso permanente entre fotografar (não sendo intransigente nalguns pontos da imagem, como a escolha do fundo) ou não fotografar (se tomar uma atitude obsessiva no enquadramento e consequente determinação de uma perspetiva tal como imaginada anteriormente).²⁰³

Após algum tempo, o diálogo iniciado no café local deu frutos. As concessões da minha parte, partilhando informações a perguntas realizadas, originaram cedências, traduzidas em fotografias, numa espécie de intercâmbio entre dar e receber, sintomático da condição humana.

Ao invés de começar por abordar quem passava na rua, a fotografia começou por registar quem para a rua se dirigia a partir daquele local. O

²⁰² Tinha já estado noutro sítio, tendo sido obrigado a mudar o ponto de vista em função da total ausência de movimento nesse local. Refira-se que, neste tipo de localidades onde a desertificação é sentida, há uma grande ausência de movimentação humana, o que gera dificuldades num registo focado sobre quem passa na rua, àquela hora.

²⁰³ A este respeito foi delineado para todo o projeto analógico uma intervenção digital, que me possibilitasse um maior controle sobre as imagens após a sua captura, abrindo a hipótese de realizar um reenquadramento através de técnicas de pós produção de imagem.

diálogo encetado auxiliava a um maior à vontade por parte das pessoas, e em breve um elemento externo (o fotógrafo) transformava-se em mais um elemento conhecido, da estranheza chegava-se à naturalidade e desta às fotografias que aqui se apresentam.

Como sabemos, um momento congelado sob a forma de imagem permite-nos uma nova visualização sobre um acontecimento que *já foi*. Este referente do real possui o poder de “fixar” o instante, oferecendo-nos hipóteses ilimitadas de observação sobre o passado, muitas vezes oferecendo um melhor entendimento sobre o assunto focado, ou, por outro lado, adensando questões e levantando novas perspectivas. No entanto, há uma pergunta que persiste em mim, fruto da curiosidade, após a visualização de algumas das imagens capturadas (figuras 53 e 56): O que levavam os homens nas suas malas de mão?

4.9 Alentejo (2012)

Objetividade vs. Subjetividade.

Vagueando com imagens ou, indefinições que conduzem a escolhas.

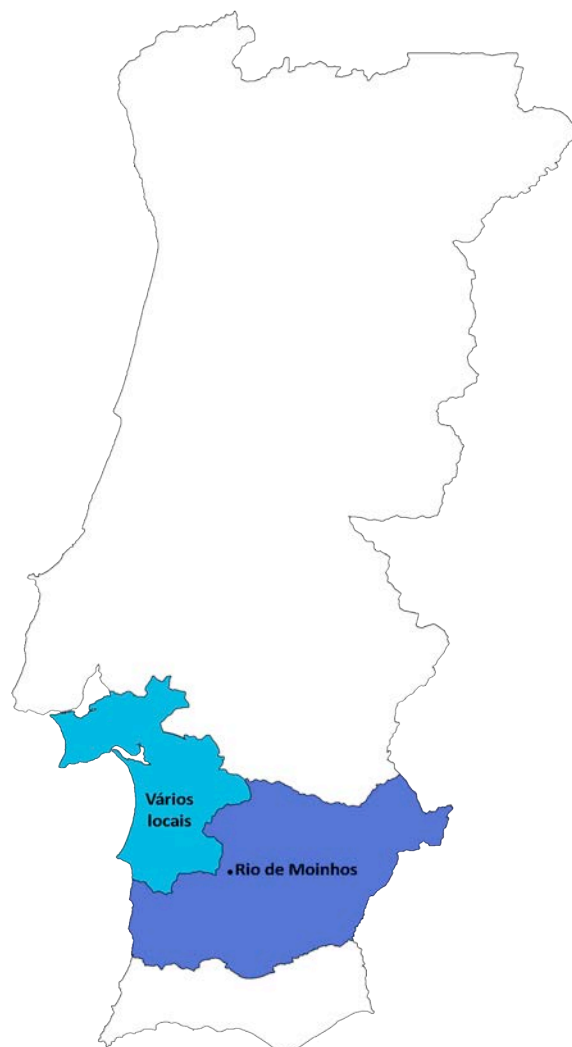


Figura 57: Distritos de Setúbal e Beja, Rio de Moinhos, outros locais.

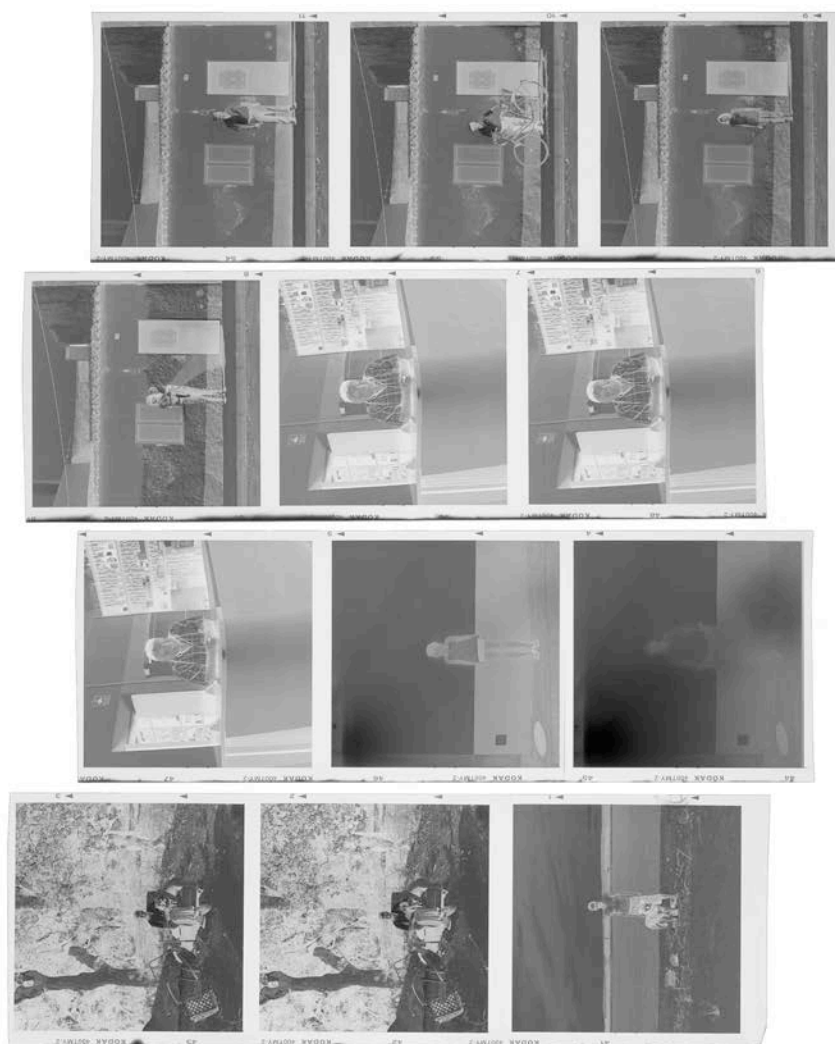


Figura 58: Negativos do Alentejo (2012)

A captura inserida neste rolo iniciou-se, uma vez mais, de um modo diferenciado da metodologia empregue até então, por não ter definido um sítio em concreto e assim fotografar, ao sentir uma sensação que gerava um impulso de disparar com a câmara e assim capturar imagens de um modo mais livre e solto.



Figura 59: Alentejo#1 (2012)

Assim, o processo de captura deste filme é distinto de todos os outros que o antecedem. A fórmula de registo fotográfico muda de uma observação sobre um coletivo de pessoas, em que a tipologia conduz a uma unicidade, para uma observação de cariz mais individual, onde a singularidade é reforçada por não obedecer a uma tipologia ou lugar em concreto.²⁰⁴

Sucedem também que o título da sequência de imagens, indicativo do local onde a captura foi realizada, aqui se torna um pouco mais ambíguo do que nas sequências anteriores, por terem ocorrido em cinco locais distintos, sendo assim escolhido o nome da região onde incidiram as mesmas, o Alentejo. Principiei por fotografar uma pessoa conhecida, na albufeira da

²⁰⁴ Apenas nas últimas imagens deste rolo se retomou a metodologia definida para o trabalho de campo da investigação prática.

barragem de Morgavel (figura 60), situada próximo de Sines.²⁰⁵ Encontrava-me numa fase de alguma fadiga em relação à evolução do projeto, fruto do sucedido nos últimos episódios e a deriva visual em nada auxiliava ao desenvolvimento da investigação, encobrindo os sentidos e os objetivos daquilo que realizava.

Quando escolhemos um tema de análise, é natural negligenciarmos outros que nem por isso deixam de fazer parte da nossa esfera de interesses. É um jogo de escolhas feito com algumas cedências e algumas conquistas, mas tendo sempre consciência de que nunca poderemos ter tudo. A concessão será sempre uma palavra difícil de gerir e dentro de um processo criativo haverá sempre um preço a pagar.

Deste modo, e para um melhor entendimento dos mecanismos de realização de um projeto de investigação prático no campo das artes, terão de ser levantadas questões de um modo quase permanente. Estas dúvidas, que geram incertezas, podem proporcionar insatisfação e potenciar um desmoronamento da ideia matriz do projeto ou, por outro lado, podem facilitar a consolidação do mesmo, por revelarem o caminho a seguir. A entropia gerada nestes casos terá um efeito positivo, no caso de alicerçar o rumo anteriormente definido. Caso contrário, dar-se-á a falência do sistema.

Nesta pesquisa artística existiram, assim, ocorrências que colocaram em causa a linearidade ou a metodologia seguida até então. *Alentejo#2* (2012), imagem mostrada seguidamente (figura 60), é a maior evidência desse momento dentro deste projeto. Esta imagem coloca em causa e questiona fortemente o método, em nome da liberdade do autor e de um sentimento de oposição a uma sistematização exagerada.

O processo estabelecido para a estruturação geral desta proposta visual revelou-se extremamente exigente do ponto de vista da prática criativa. A obediência a uma norma de composição de imagem – assunto centrado no enquadramento da imagem – condicionava fortemente as tomadas de vista.

²⁰⁵ Imagem número 1 da série capturada.



Figura 60: Alentejo#2 (2012)

As diversas variáveis presentes na captura, como o desconhecimento sobre quem por mim passaria naquele dia, a necessidade de falar diretamente com todos os intervenientes questionando-os sobre a possível captura da sua imagem, com grandes hipóteses de recusa, ameaçavam, por vezes mais do que fortaleciam, a investigação. Estes fatores exigiam, para além da questão fotográfica, uma pré-disposição mental para, antes de a imagem ser realizada, nela intervir através da comunicação com alguém desconhecido.

A definição de um método de trabalho e a tentativa de ser linear na linguagem estabelecida não deixam de ser fundamentais à consistência de uma pesquisa, auxiliando na organização de uma estrutura e na composição da forma final. Contudo, a arte faz-se também de ruturas, mas estas poderão ser nalguns casos designadas como processos “antiartísticos”, no caso de deixar de haver uma fluidez criativa, própria da criação de um projeto.

Julgo que a imagem acima apresentada (figura 60) vai ao encontro dessas dúvidas, fugindo em parte da *ordem visual* autoimposta. Possui certas concordâncias com todas as outras, assentes numa centralidade sobre o assunto (posicionando a pessoa num enquadramento quadrado), mas ao mesmo tempo desmarca-se dramaticamente da forma de captura ou composição estabelecidas nas outras imagens. É uma fotografia solta, por

não fazer parte de uma série. O posicionamento da pessoa fotografada vive da relação com os diversos elementos existentes: sofá, cão e corrente, árvores e os diversos objetos posicionados à sua esquerda. O jogo de luz existente coloca o indivíduo como elemento central da composição, que se situa na zona iluminada em oposição a um fundo caótico, composto por formas de árvores onde a iluminação se adensa, proporcionando contrastes não presentes no resto do projeto. Esta profusão de elementos fornece-nos várias leituras possíveis e confere um grau de estranheza à imagem que, em última instância, a fortalece e lhe dá sentido, pela atmosfera surreal transmitida.

Depois de realizar esta fotografia, quase impulsivamente, retomei as questões anteriormente enunciadas: como prosseguir uma tese académica se esta está baseada na minha intuição visual? E em consequência disto, como poderia eu racionalizar esse mesmo instinto, de cariz sempre subjetivo, formatando-o para um contexto objetivo e textual de investigação?

As respostas não surgiram logo e, por falta das mesmas, decidi manter-me numa linha que me proporcionasse um pouco da liberdade e me permitisse fugir ao método anteriormente concebido. Esta situação manteve-se numa outra captura realizada na aldeia de Santa Margarida da Serra, sita na Serra de Grândola, na taberna do Agostinho (figura 61).

Novamente dispunha de uma cena interessante, segundo o meu ponto de vista, mas de novo a abordagem fugia ao delineado anteriormente. O assunto em causa, um homem numa tasca, não teria nada em particular, exceto o facto de ser um local por mim frequentado sazonalmente. Deste modo, a minha distância em relação a esta imagem é curta, ao contrário de quase todas as outras imagens fotografadas. Evoca-me memórias e estimula sensações referentes àquele sítio em concreto, feitas de momentos passados nas pausas da tarde, a refrescar o corpo e as ideias através de diálogos travados com os nativos e os holandeses que por ali habitam.²⁰⁶

²⁰⁶ Num pequeno aparte, refira-se que boa parte da população existente nesta e em muitas outras zonas do Alentejo são de nacionalidade não portuguesa. Estes e ao inverso do paradigma criado sobre a emigração, de pessoas originárias de países mais pobres em busca de melhores condições económicas de vida, são sobretudo provenientes de nações mais desenvolvidas, a nível económico, da Europa. Os seus motivos prendem-se, por exemplo, com uma fuga a uma realidade relativamente distante da nossa, explicada com a explosão do reator nuclear de Chernobil na Ucrânia em 1986, o que levou a um êxodo



Figura 61: Alentejo#6 (2012)

Ver algo que nos ative o impulso de fotografar e não o fazer torna-se angustiante, como se falhasse uma oportunidade que me fora dada. Porque há momentos que não se repetirão ou situações às quais não regressamos, ficando registados na mente como oportunidades perdidas, o que se aplica de igual modo no percurso da vida.

Um projeto desta natureza obriga a que (e por via de falta de mais equipamento da minha parte), me tenha muitas vezes refreado no modo de captura, em função da metodologia estabelecida para esta investigação: um sítio/um rolo. Este limite, por mim próprio imposto, deveu-se por um lado a uma questão prática, (que não permite pôr e tirar filmes constantemente),²⁰⁷ por outro a uma formatação mental, a de estar constantemente focado num estilo de captura em particular, que fosse ao encontro daquilo que eu entendia por “pesquisa de campo”. O excluir de imagens para a elaboração da tese permitiu-me alcançar uma maior consciência acerca da objetividade pretendida sobre o assunto em estudo e qual a forma de o abordar e

radioativo por parte de cidadãos europeus mais interessados em viver uma existência antagónica a uma vida dedicada à luta permanente por uma evolução financeira, à competitividade social e ao materialismo da sociedade de consumo, em prol do bem estar físico e espiritual.

²⁰⁷ Para poder mudar de película, necessito de um local totalmente ausente de luz.

formalizar através de um olhar fotográfico, contribuindo para que os alicerces mentais do projeto se solidificassem, criassem raízes e crescessem.

Este rolo terminou num outro local, geograficamente afastado: Rio de Moinhos, no concelho de Aljustrel.²⁰⁸ A motivação para aí fotografar relacionava-se com a necessidade de alcançar resultados concretos e só fotografando o poderia fazer, pelo que parei nesta pequena povoação, de um modo totalmente aleatório na busca e escolha do local e daquilo que ele me poderia trazer, quando me encontrava em circulação para a zona de fronteira entre a região do Alentejo e do Algarve.

Analisando as minhas ações e motivações através destas linhas, com uma certa distância temporal entre a realização da componente prática, a captura fotográfica e sua autorreflexão, poderei afirmar que todo o projeto esteve em sério risco neste momento particular, por serem mais as incertezas do que as certezas e, fundamentalmente, por não me sentir pessoalmente realizado a nível visual com a maior parte dos resultados obtidos até então. Esta incerteza necessitava de resultados concretos para se dissipar, ou seja, apenas a realização de imagens me poderia proporcionar isso. Porque quantidade não significava qualidade, a minha deriva prosseguia numa tentativa vã de usar a função do acaso ao seu extremo, querer provar a mim próprio que, do nada, conseguiria sempre algum tipo de registo minimamente interessante. Contudo, este tipo de abordagem por vezes falhava e revelava-se cada vez mais vazio e ausente de um elemento essencial à minha conceção do fotográfico: o elemento visual.

Na minha produção, julgo que a presença deste elemento é obrigatória para o desenvolvimento da comunicação que pretendo estabelecer (dentro do critério de que arte é comunicação e não contemplação). No campo do *documental imaginado*, que aqui coloco à consideração, julgo que as imagens deverão ser capazes de captar a atenção do observador, levando-o a questionar o mundo ou os assuntos em análise, segundo novos parâmetros ou, como neste caso, segundo uma visão subjetiva.

²⁰⁸ Observam-se ainda duas capturas deste local registadas na série seguinte, a Golegã, terminando-o por falta de motivação em prosseguir o registo, da minha parte.

4.10 Golegã, distrito do Santarém (2012)

Uma visualização sobre a obra.



Figura 62: Distrito de Santarém, Golegã.

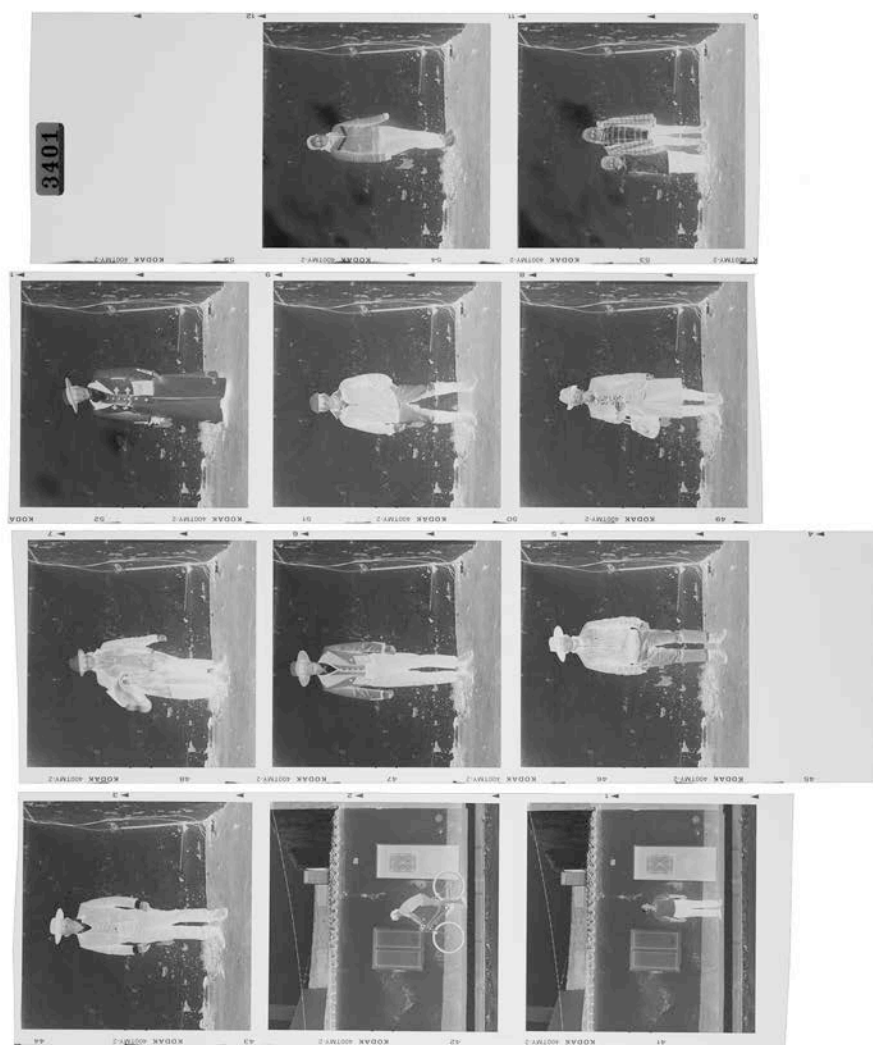


Figura 63: Negativos da Golegã1 (2012)

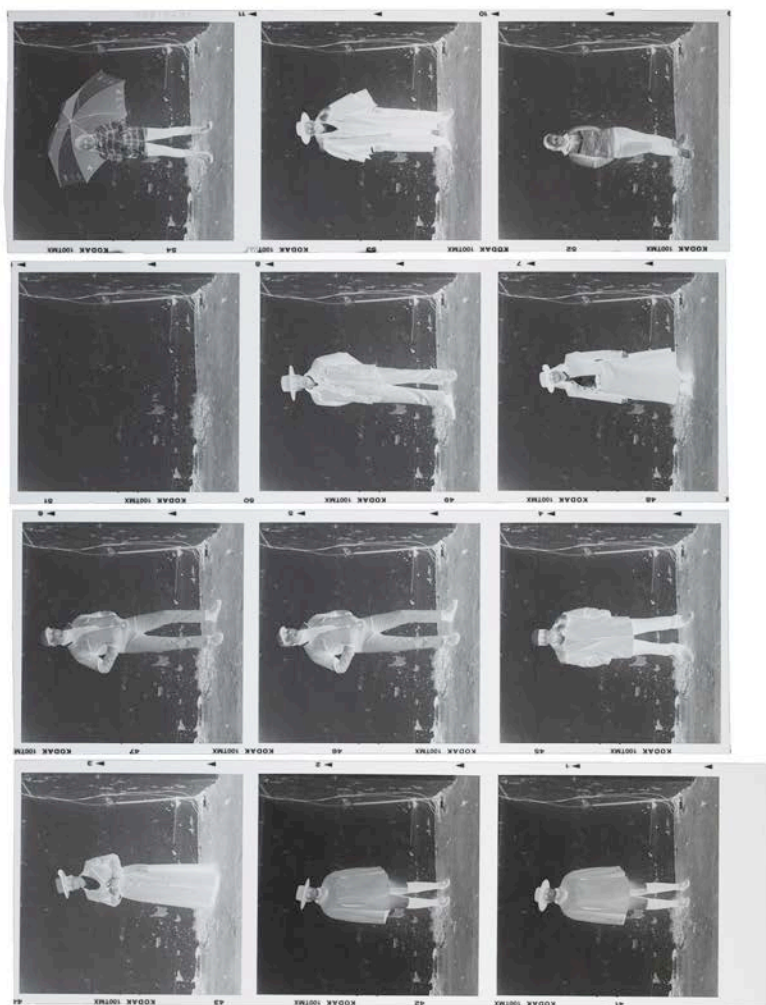


Figura 64: Negativos da Golega2 (2012)



Figura 65: Golegã2#9 (2012)

Acréscimo de confiança. Esta será talvez a melhor expressão para descrever o impacto gerado por esta captura no decorrer da investigação. Na manhã do dia de São Martinho, 11 de novembro, coincidente com a anual *Feira Nacional do Cavalo* na Golegã, que decorre por uma semana e marca o encontro com as castanhas e o período outonal, dirigi-me à pequena vila da Golegã com o intuito de fotografar características locais da indumentária.

Estava um tempo nublado com uma ligeira chuvisca, o que favorecia a captura da imagem, proporcionando uma iluminação homogénea sobre o tema a fotografar. Contudo, as multidões presentes nas festividades dificultavam o registo, tornando custoso encontrar um enquadramento isento de pessoas em movimento. Refira-se que as festas atraem dezenas de milhares de pessoas.

O primeiro objetivo foi encontrar um local propício à captura das imagens. Mas como, se as ruas estavam apinhadas de transeuntes que se deslocavam em todas as direções (o que é normal em encontros de multidões). Após um reconhecimento do terreno, dirigi-me ao Café Central, conhecido ponto social da pequena vila e, ao deslocar-me no seu sentido, observei que um pouco mais à frente da esplanada, na direção da biblioteca, estava estacionada uma carrinha a descarregar material. Percebi que ocultava um pequeno beco à sua esquerda e, ao observá-lo, encontrei o

cenário pretendido para a realização das imagens, uma parede branca, que constituía um fundo ideal. Falei com a pessoa encarregue da descarga que, após entender o meu interesse pelo local e finda a sua tarefa, retirou a viatura.

Tinha o sítio certo, numa viela do Largo da Imaculada Conceição junto à Igreja Matriz, totalmente vazia da presença humana. Isto acontecia por ser um beco, onde ninguém vai de passagem, mas apenas por necessidade ou, quanto muito, por curiosidade. Tinha também o enquadramento correto, uma parede branca que funcionaria como um bom fundo devido às características neutras, com buracos, fios desprendidos e alguns vestígios no chão, ramos e pedras, o que lhe conferiam uma certa naturalidade embebida de vestígios de vida e, acima de tudo, de identificação com o tipo de *cenário* escolhido, isento de teatralidade ou de encenação (figura 65).

Faltava começar a fotografar, mas que tipo de indumentária? A do quotidiano, a da festa, ou um misto das duas? Ou antes, simplesmente, aquilo que demonstrava ser mais apelativo a nível visual, seguindo um instinto visual sobre o assunto?

Ao fotografar um tema estamos inquestionavelmente a isolar um assunto do resto do seu contexto, dando-lhe um reforço visual que emerge por técnicas de enquadramento, relação com o fundo, perspetiva, iluminação, etc. Mas não foi uma questão fácil para mim determinar qual a melhor abordagem para um tema tão lato como a da indumentária.

Este *ir à deriva* compactua-se com a abordagem que defendo na minha relação com a fotografia, de deixar falar primeiro o instinto e os sentidos ou de não tentar racionalizar demais uma tomada de vista no momento da captura. É esta a principal pulsão para realizar uma boa imagem, dentro deste estilo fotográfico e no que a mim dirá respeito. Através deste método não limitei ou omiti imagens que pudessem estar fora de um certo contexto escolhido *à priori*. Deixando fluir os acontecimentos por si só, deparei-me com uma dimensão fora do comum existente entre diversos transeuntes, no afirmar das suas identidades culturais, expresso no envergare do traje nesta festa ribatejana.



Figura 66: Golegã2#3 (2012)

O efeito cinematográfico existente na indumentária retratada (figura 66), conecta-nos com simbolismos e códigos a nível local. Trata-se de uma vila fortemente influenciada por uma cultura equestre, fomentada pela presença de uma classe social, rural, conservadora e tradicional nos seus valores. A Golegã está conectada com uma identidade nacional singular, já que o seu símbolo maior, o cavalo lusitano, é também uma das referências culturais nacionais por excelência.

Não deixa de ser interessante refletir, por oposição ao traje de Viana (que funciona também como um símbolo nacional), o relativo desconhecimento existente sobre esta indumentária, aqui descrito por Madalena Braz Teixeira:

O traje do lavrador ribatejano tem as suas raízes no traje popular espanhol muito divulgado por Goya. [...] Esta indumentária é acompanhada pelo chapéu de abas, à portuguesa ou pelo chapéu dito à Mazantini, posto em voga pelo célebre toureiro espanhol do mesmo nome: aba larga e direita com copa rígida e cilíndrica, preso com fita sobre o queixo. (1994, p. 119)

A cultura material não elege em si algo preferido, nem discrimina a nível qualitativo, antes existe e diversifica-se quanto maiores forem as especificidades de cada região ou local. Tal como se falássemos de uma

língua com vários dialetos, também a indumentária possui a capacidade de se multiplicar, diversificar e ganhar um estatuto autónomo e singular, caso se dê um reconhecimento da sua especificidade cultural.

O motivo para algumas indumentárias, símbolos de regionalismos, terem menos visibilidade, em detrimento de outras que reivindicam um estatuto de símbolo nacional, reveste-se de algum mistério, alterando o modo como percecionamos a riqueza e diversidade da cultura material existente em Portugal.

No caso do registo efetuado na Golegã, um dos dados mais importantes foi o de ter reformulado a abordagem que estava a ter perante as pessoas que escolhia fotografar, incutindo uma maior exigência ao nível de enquadramento visual, bem como, dentro do âmbito fotográfico, formalizando a distância e enquadramento correto a ter, de acordo com o processo criativo.

Quando me dirigi à Golegã para fotografar desconhecia, ou nunca tinha prestado especial atenção, a abundante e peculiar característica a nível de traje. Já me tinha dirigido a esta festa em outras ocasiões e por outros motivos, mas nunca tinha associado esta festa à indumentária, em particular. Outros acontecimentos tinham-se sobreposto, alicerçando a minha memória em relação às festividades numa panóplia de pontos de vista sobre o cavalo lusitano, mas não especificamente sobre a indumentária.

Ao ir em busca de algo muito concreto, isolando a temática num enquadramento visual, poderei relacionar a fotografia como um *reforço ao olhar*, um simulacro, ao permitir dar relevância àquilo que por vezes passa incógnito por nós, uma micro observação, dentro de tudo que está presente à nossa volta. Foi este *novo olhar* que procurei realizar nesse dia. Ao descortinar o movimento dos milhares de pessoas e transeuntes à minha volta, observei trajes de gala interligados com a arte e cultura equestre. Alguns destes trajes eram extremamente elaborados, outros mais simples, mas todos representativos de uma cultura específica daquele território, sendo com admiração e alguma estupefacção que assimilei a importância dessa cultura material.



Figura 67: Golegã2#4 (2012)

Por certo a minha atenção, enquanto autor, centra-se naquilo que mais me interessa de momento, de acordo com os desejos ou emoções sentidos. Estes, por sua vez, ocasionam estados de espírito que potenciam um maior ou menor grau de atenção sobre aquilo que se desenrola à nossa volta. Em geral vivemos, olhamos e retemos apenas aquilo que consideramos estar de acordo com os nossos interesses.²⁰⁹

É da capacidade que a fotografia tem de *olhar* um tema e de nos fazer pensar sobre ele, através de uma perspetiva visual, que nasce a minha vontade de me expressar através desta linguagem. Isenta do verbo, composta não só por signos, sinais e indícios, mas também pela fusão entre a memória coletiva e a individual. Advinda da experiência de vida e das conjunturas culturais, a fotografia é uma forma de expressar a minha personalidade através da imagem.

²⁰⁹ A sociedade digital em que estamos cada vez mais imersos desvia-nos o olhar pessoal (de acordo com a nossa própria personalidade) para um olhar coletivo (de acordo com uma sociedade de consumo) reprimindo e gradualmente apagando um olhar livre sobre o mundo. Este passa a ser cada vez mais percebido através de aparelhos mediadores, entre nós e a realidade, tais como os telemóveis e os computadores.

4.11 Videmonte2, distrito da Guarda (2013)

O regresso, a emenda, a captura. A assimilação do enquadramento.

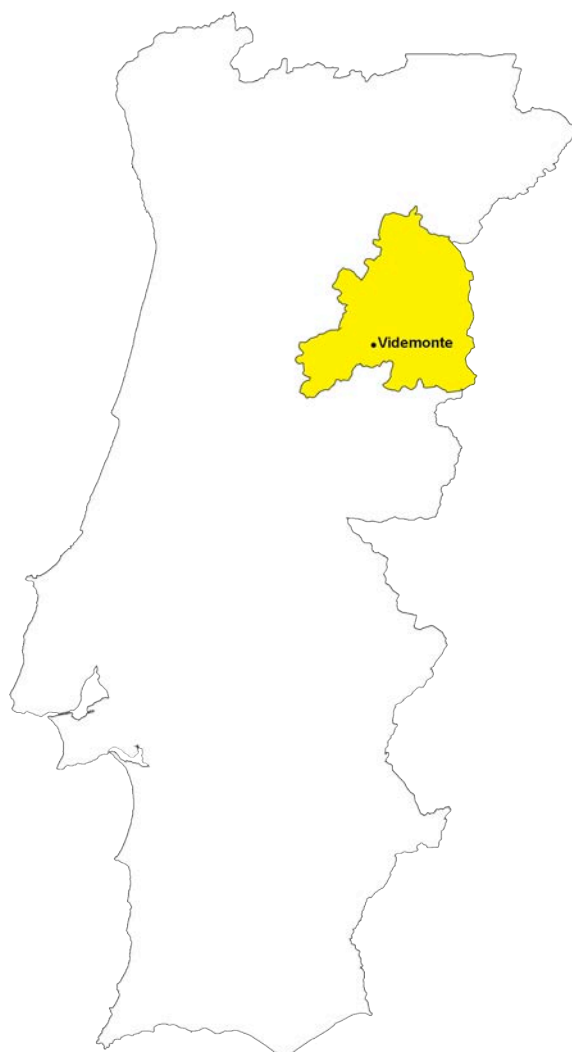


Figura 68: Distrito da Guarda, Videmonte.

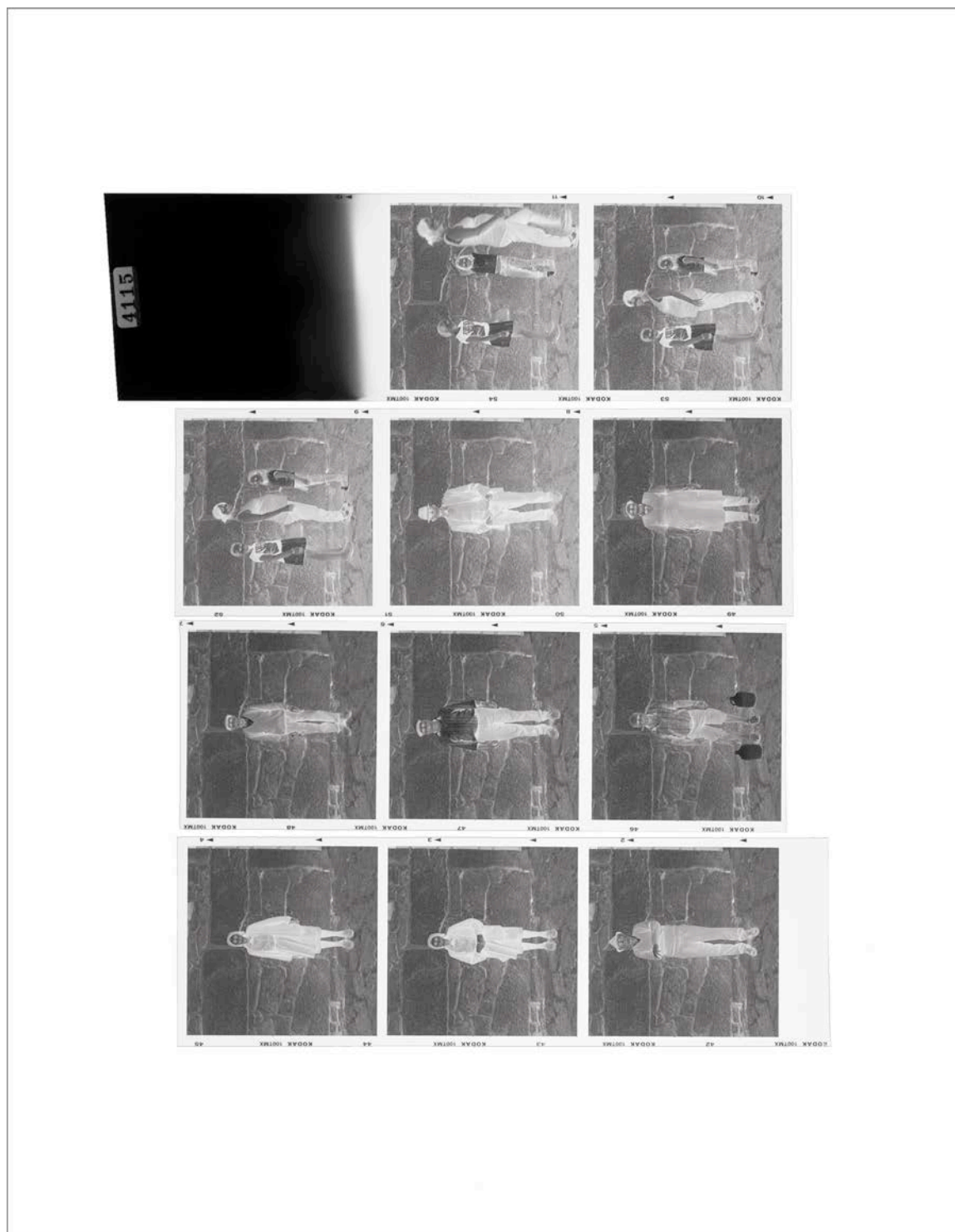


Figura 69: Negativos de Videmonte2 (2013)

Videmonte2 (2013) é uma produção atípica dentro do trabalho de campo desenvolvido nesta investigação, sendo o único local onde regresssei pela segunda vez.²¹⁰ Este facto prende-se com o grau de frustração sentido após o primeiro registo fotográfico, *Videmonte1* (2012), em que a composição feita, que não enquadrava o corpo inteiro dos retratados, me motivou a realizar uma correção no enquadramento. Por outro lado, a especificidade do local e o seu potencial a nível fotográfico, na questão da indumentária, levou-me a querer repetir a série.

A insistência em voltar a este local relacionou-se também com a provável singularidade no trajar das gentes da montanha. Aqui encontram-se as maiores probabilidades da existência de uma ligação entre passado e presente, no que à indumentária diz respeito, isto num sentido do quotidiano, ausente do trajar das celebrações de cariz religioso ou de festividades locais.

Em Videmonte observam-se cenários ligados a um passado remoto. Parte das suas gentes prossegue com hábitos ligados a um modo de vida já desaparecido na maior parte do país. A labuta do campo e a modéstia dos costumes refletem um congelamento no tempo, como se se tratasse de uma aldeia perdida num oceano de progresso, tecnologia e modernidade.

Esta estagnação cultural deve-se, por um lado, ao isolamento geográfico do local, situado no coração da Serra da Estrela e, por outro, a fatores diretamente relacionados com a questão demográfica, que por sua vez decorrem também da geografia do local. Esta realidade é bem perceptível, sendo possível observar a fixação das gerações mais velhas e uma notória ausência de crianças e jovens, que foram para outras paragens, com maiores oportunidades de trabalho, levando consigo a energia para o rejuvenescimento da aldeia e as dinâmicas capazes de alterar os hábitos existentes, refletindo-se num impedimento ao desenvolvimento económico e à autorrenovação de cariz sociocultural. Um sinal claro disso foi o facto de algumas das pessoas fotografadas terem sido as mesmas do rolo realizado em *Videmonte1* (2012), espelhando que o acaso se transforma em

²¹⁰ Com exceção feita ao rolo de Lisboa, onde a primeira tentativa foi gorada devido a um problema ocorrido no tripé, tal como narrado mais à frente na descrição do trabalho de campo.

inevitabilidade, quando repetido especialmente num sítio de muito pequena dimensão populacional.

O local escolhido para a captura foi um pequeno largo junto a um café/mercearia local. Grandes pedras em granito, no chão e na parede, compunham o fundo desejado, envolvendo os fotografados numa relação direta com o seu meio ambiente, ao refletir a geografia local, composta por maciços rochosos de granito.

O local estava abrigado da ação direta do sol, proporcionando assim a iluminação desejada, composta por uma luz homogênea, que evitava as sombras involuntárias (figura 70).



Figura 70: Videmonte2#2 (2013)

O isolamento geográfico de uma aldeia de montanha pode justificar um certo congelamento nos hábitos e tradições. No entanto, as vias e meios de comunicação, o acesso a bens de consumo ou as facilidades no transporte, comparativamente a umas décadas atrás, uniformizaram certos padrões no comportamento social, refletido também no uso das vestes, que se patenteiam de um modo relativamente idêntico em múltiplos locais do país.

Com isto, as características regionais na cultura material tendem a desaparecer, gradualmente, já que cada vez mais nos assemelhamos, em relação ao que usamos e ao que materialmente possuímos. Efetivamente, a

lógica da produção de bens está aglutinada num número cada vez mais limitado de companhias ou multinacionais; as microproduções locais estão praticamente extintas e, com elas, o carácter de unicidade, exclusividade e particularidade.

Neste voltar a Videmonte foi posto em prática um *modus operandi* estabelecido a partir do rolo anterior, capturado na Golegã, após a observação dos resultados obtidos nessa localidade, ao nível visual, devido a uma identificação e consciencialização sobre a forma pretendida de abordar o assunto, e a sua análise através do *medium* fotográfico.

Neste caso, a maior dificuldade foi o tempo de espera aquando da captura; o sítio é tão pouco movimentado que tive de esperar horas até à realização das diversas imagens, tendo desistido perto do fim do rolo, registando um assunto não relacionado com a investigação.²¹¹

Sendo esta uma visão pessoal e subjetiva sobre o assunto, não poderei nunca definir, de um modo científico, o que se entende como “modo de vestir” de um território. Este rolo funciona assim como um contributo para o património fotográfico sobre este sítio e mais um elo neste ciclo de recolhas visuais.

²¹¹ Prática que se repete em vários rolos.

4.12 Viana do Castelo, distrito de Viana do Castelo (2013)

O traje à vianense e a sua representação de (um certo tipo de) nacionalidade.

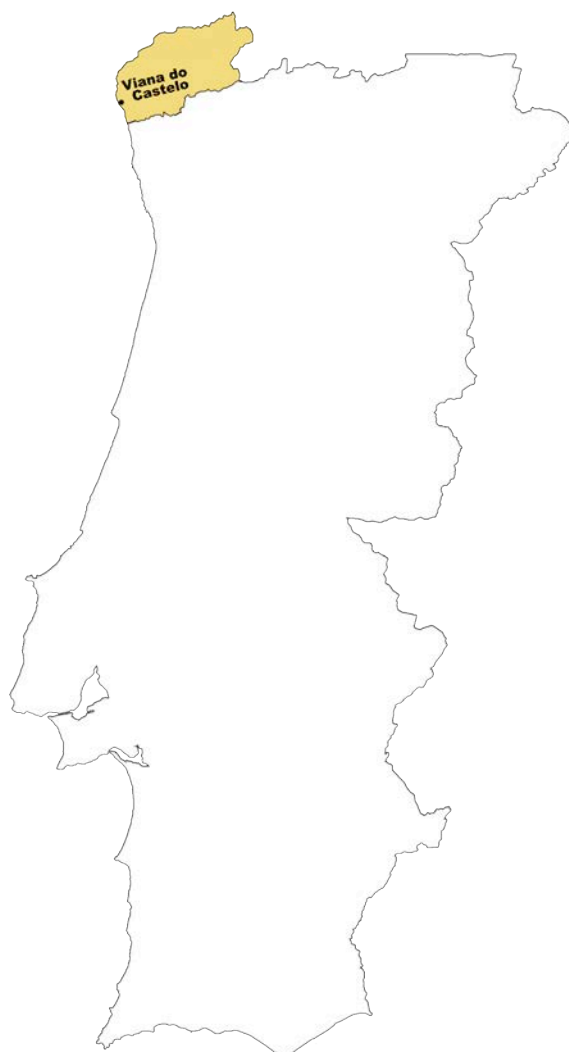


Figura 71: Distrito de Viana do Castelo, Viana do Castelo.

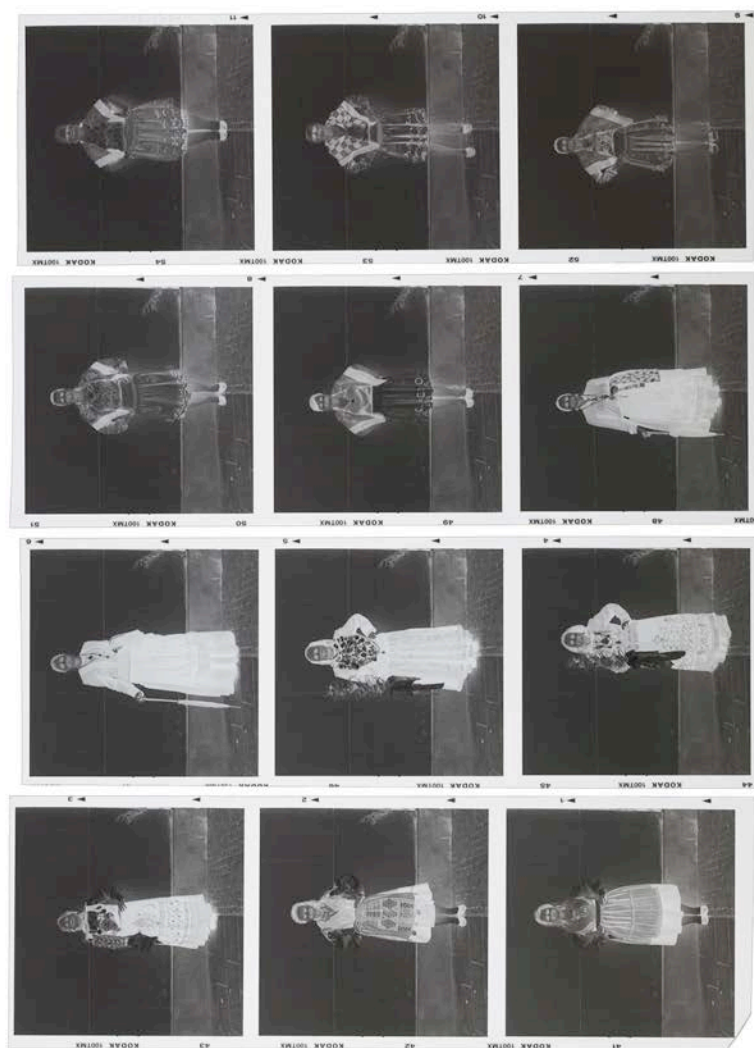


Figura 72: Negativos de Viana do Castelo1 (2013)

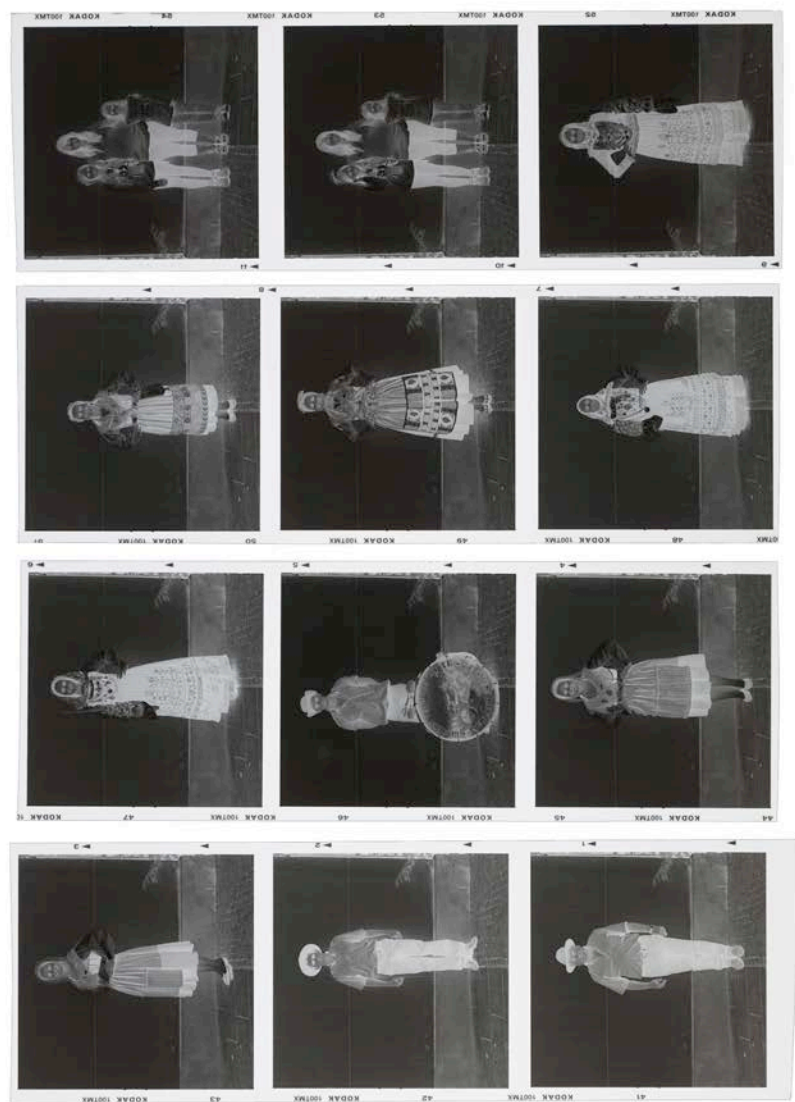


Figura 73: Negativos de Viana do Castelo2 (2013)

A captura que se seguiu ocorreu na cidade de Viana do Castelo, por altura da Romaria da Senhora da Agonia. O Desfile da Mordomia, acontecimento escolhido para a realização das imagens, ocorreu a 16 de agosto, pelas 10 horas da manhã.

Tinha a noção da obrigatoriedade de um estudo do terreno antes da ocorrência do evento. Consciente da dimensão do mesmo e da possível dificuldade em organizar um bom registo, antecipei uma ida ao local na noite anterior de forma a saber o sítio correto onde me posicionar. Após esse passeio noturno, ficou decidido o melhor enquadramento, com a sua geometria quadrada a inserir na câmara Hasselblad. Para isso tive que questionar as pessoas que me auxiliaram na pré-descrição do evento e das suas movimentações. Através delas, e da visualização do local, determinei o melhor posicionamento para a manhã seguinte. Antecipar o sítio permitiu evitar uma sobrecarga de afazeres concentrados no mesmo momento, como a escolha do fundo e o estudo sobre a iluminação pretendida, a qual consistia principalmente em evitar uma luz direta. Na manhã seguinte, umas horas antes do início do desfile, situei-me na posição demarcada na noite anterior e esperei.

De acordo com a informação que conseguira recolher, até à extinção do cargo de governador civil, em 2011, era hábito as mordomas reunirem-se no jardim do governo civil, onde este as recebia antes do desfile, num protocolo inicial das festividades. Manteve-se o local, o jardim, sem a figura, o governador, permanecendo também as anfitriãs da romaria, as mordomas, que lentamente começaram a surgir de todos os lados, trajadas a rigor na sua indumentária.

Observar um movimento destes obriga-nos a um olhar ainda mais seletivo. Que indumentárias escolher, de entre tantas? Mesmo que aparentemente sejam todas adequadas à elaboração de uma imagem, existirão pequenos detalhes inerentes a cada indivíduo que o torna mais ou menos empático com uma câmara: um olhar, uma presença, uma postura. Uma questão que não valerá a pena racionalizar, mas será fundamental sentir e intuir quando realizamos retratos.

Neste tipo de situações, a captura está sempre sujeita a alguma pressão: a de não poder falhar, por ser um acontecimento anual; por elas se

encontrarem naquele sítio por um curto espaço de tempo; por o próprio fotógrafo passar a ser um foco de atenção dos transeuntes, devido ao aparato do equipamento colocado em plena via pública. Diria que foi o processo mais aproximado de um estilo foto jornalístico ocorrido nesta recolha visual, devido aos motivos anteriormente descritos.



Figura 74: Viana do Castelo1#7 (2013)

As figurantes assumiam na totalidade o seu papel de protagonistas, não recusando a partilha da sua imagem, como muitas vezes ocorreu anteriormente. Estavam totalmente focadas no papel que ali representavam, símbolos de uma grande festa, onde a dedicação e esforço pessoal na elaboração do traje se consuma numa apresentação à comunidade.

Ir ao encontro do traje de Viana poderá parecer redundante, sobretudo após a minha experiência com o rancho folclórico de Sobral Gordo, mas a dimensão destas festividades e a sua importância na tradição da cultura material em Portugal tornam-nas simplesmente incontornáveis num estudo visual sobre a indumentária.



Figura 75: Viana do Castelo1#6 (2013)

Será sempre pertinente uma reflexão sobre o *Traje à Vianesa* numa investigação sobre a *Indumentária*. O traje tradicional de qualquer local do nosso país estará hoje fortemente conectado com uma política do tradicional ou da preservação/manutenção/criação de uma identidade cultural existente, ou que se deseje que pressista. No caso de Viana, o traje é sinónimo de identidade nacional. Outros símbolos existirão, em diferentes áreas de produção de bens materiais, tal como o galo de Barcelos, alheio por definição a um algarvio, ou a internacionalmente reconhecida produção de latas de sardinhas, impraticável a um transmontano ou a um serrano.

A região de Viana, rica na sua manufatura têxtil e diversificada na sua aplicação ao nível técnico e estético, conquistou uma cultura material ímpar no nosso país, assente num traje tradicional que se afirma como expoente cultural da região do Alto Minho e até mesmo de Portugal. Mas como poderão os usos e costumes de uma região ser assumidos como representantes da cultura material de um território nacional multifacetado no seu contexto social e geográfico, assimétrico nos hábitos e costumes nos seus distintos eixos, de norte/sul e interior/litoral, com uma diversidade gastronómica profunda, demonstrativa das profundas diferenças existentes ao longo dos séculos, no modo de agir, pensar e fazer o quotidiano?

Claramente, esta é uma estratégia que se insere num território geográfico que determina a sua identidade em função de uma perspetiva historicista muito enraizada no discurso sobre si mesmo. Ainda e sempre, os descobrimentos, numa conceção imperialista, influenciam as estratégias de descoberta ou preservação de uma unidade nacional, como afirma João Botelho:

Este processo é claramente exemplificado pela escolha de uma lavradeira para a publicidade de divulgação do maior evento internacional jamais realizado em Portugal, a Exposição Mundial de 1998, Expo'98. Dedicada aos oceanos. Nele podíamos ver uma vianense num ambiente subaquático rodeado por um *gentleman* londrino, por uma *geisha* japonesa e por um guerreiro africano, simbolizando a universalidade da raça humana. (2012, p.52)

Mas como compreender a forma como um símbolo regional/local se torna num elemento representativo da identidade nacional com a imersão e renúncia de outros possíveis pontos de referência existentes na cultura de um país? Numa contextualização histórica, poderemos clarificar um pouco este fenómeno através da forte propaganda institucionalizada sobre a indumentária minhota e de como a imagem fotográfica auxiliou a sua disseminação a nível nacional e mesmo internacional. Novamente Botelho: “Na passagem do século XIX para o XX aparecem-nos imagens que dão ideia de uma surpreendente difusão do traje fora do seu contexto original, podemos referir um conjunto de situações muito significativas, nomeadamente as que têm uma forte conotação política.” (2012, p. 45)

Botelho expressa esta sua afirmação com base em imagens *construídas* pela monarquia e nobreza da altura, ostentando o traje vianense,²¹² concluindo que a propagação de um produto regional para uma dimensão nacional é reforçada através do valor simbólico da imagem acima narrada, sendo um bom exemplo de como através das imagens a cultura vai sendo fabricada e divulgada dentro do inconsciente coletivo.

A influência do traje vianense incutiu-se mesmo após a queda da monarquia e ascensão a nível político de valores republicanos, tal como

²¹² Ocorrência também presente em (algumas) imagens de Carlos Relvas, segundo observação por mim realizada e como já referido na nota de rodapé número 128.

novamente Botelho declara, argumentando que “a lavradeira não representa a monarquia, mas sim a nação e, por isso, também a República vai usar a sua imagem em postais de propaganda, empunhando a bandeira vermelha e verde” (2012, p. 46).

Este movimento contínuo da exploração de uma imagem, a do *Traje à Vianesa*, chega até aos dias de hoje como um acontecimento ímpar dentro das festas populares portuguesas. Esta exaltação de um traje, ou de outras particularidades culturais, está bem presente nas representações transmitidas por inúmeras outras nações. Que paisagens, produtos ou tradições, de foro local ou regional, suplantam a sua especificidade inicial, para passarem a serem identificados como símbolo dos respetivos estados? Será o caso das sevilhanas andaluzes em Espanha, numa antítese ao norte do país ou à região da Catalunha. Ou do ritmo do *Samba*, vulgarmente identificado como tradicional da nação brasileira, em preterição do ritmo do *Maracatu*,²¹³ entre inúmeros outros exemplos possíveis.

Relativamente à possível distorção ou extrapolação de factos através do recurso à imagem, Marc Augé afirma que “não só podem ser, como costuma dizer-se, manipuladas, mas a imagem (que é apenas uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui uma potência que excede de longe a informação objetiva de que é portadora” (2012, p. 33). A perceção que temos de um país passa assim em grande parte pela aparência que um estado escolhe dar de si mesmo, colocando-se diversas questões na seleção e apresentação dessas imagens, híper publicitadas e difundidas dentro dos imaginários coletivos.

²¹³ Estilo musical afro-brasileiro proveniente do estado de Pernambuco.

4.13 Lisboa, distrito de Lisboa (2013)

Para uma perspetiva global.

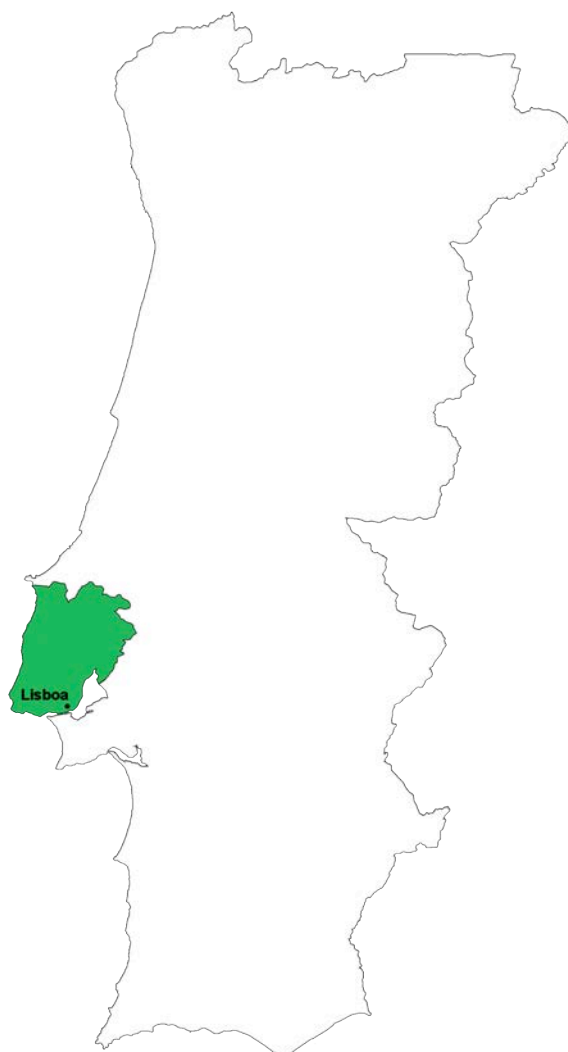


Figura 76: Distrito de Lisboa, Lisboa.

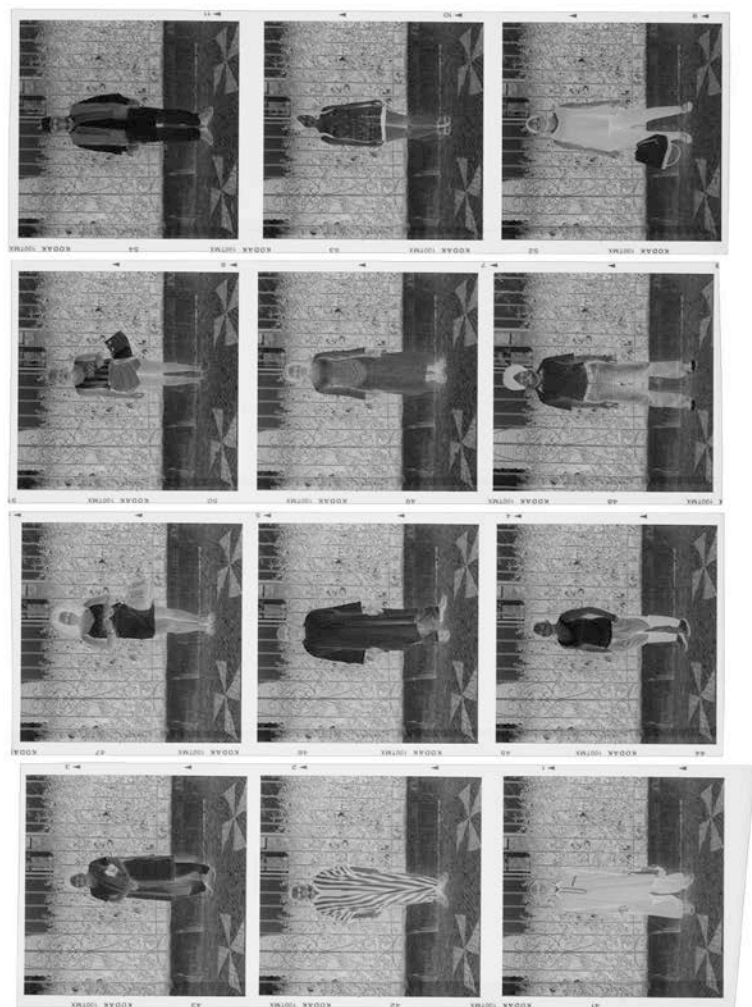


Figura 77: Negativos de Lisboa (2013)

Nesta sequência de capturas, *Lisboa (2013)* representa, do meu ponto de vista, o máximo grau de globalização. Entendi que, para ser honesto neste projeto, faltava uma observação visual sobre o território de onde sou proveniente, a cidade de Lisboa.

Sou originário de uma zona densamente povoada, o Lumiar, tendo como principal referência uma cultura de subúrbio urbano, composta por uma amálgama de diferentes estratos sociais e condições de vida, do bairro de Telheiras ao bairro da Musgueira Norte,²¹⁴ com todos os prós e contras socioculturais provenientes dessa situação.

Aparentemente, por falta de raízes históricas, a periferia sofre de uma ausência de identidade. Contudo, ela é composta por múltiplas camadas de microculturas que juntas constroem o seu próprio sentido identitário, ausente de um passado ou de um padrão previamente definido, onde a identidade se constrói pelo juntar de todas as diferenças existentes e pelo equilíbrio entre as mesmas. Esta diversidade cultural foi algo que aprendi a gerir, fruto das características do local onde cresci. A mesma permite criar uma particularidade que me atrai no relacionamento humano: a da não existência de um centro ou hierarquia dominante e a possibilidade de um equilíbrio, por vezes frágil, entre os diversos eixos componentes de uma cultura de periferia.

²¹⁴ Telheiras e Musgueira Norte representaram dois paradoxos na minha juventude. O primeiro nasceu nos arrabaldes do Lumiar a partir dos anos 80 do século passado, albergou uma população de classe média/alta num crescimento vertiginoso a que assisti desde o seu princípio. Simbolizava o bem estar social e um culto ao urbanismo feito sob a forma do poder de compra associado aos seus habitantes. O segundo, nasceu do êxodo rural que se deu em Portugal a partir dos anos 60, cresceu pela mão das camadas mais desfavorecidas desse mesmo movimento social. A luta pela sobrevivência dos seus habitantes, estigmatizou o bairro, muito associado ao tráfico de drogas e à pobreza humana. Simbolizava a rutura social na aparente inadaptação dos seus habitantes para com os modelos de sociedade vigentes. Cresci no meio dos dois, guardo memórias de muitas pessoas que conheci nos dois também. Telheiras cedeu à especulação imobiliária tornando-se em mais uma *selva de pedra*, sem os projetados espaços verdes e de lazer em número suficiente tal como tinha sido previamente prometido e projetado. O extinto bairro da Musgueira Norte foi demolido e os seus habitantes distribuídos por diversos bairros sociais da cidade. O seu território originou o bairro da Alta de Lisboa. Mistura falhada, entre uma classe média atraída pela imagem de qualidade de vida dada pelos promotores imobiliários do bairro e pelos antigos habitantes da Musgueira, Galinheiras e de outros bairros, agora realojados em alguns destes prédios. A solução revelou-se um logro e a tensão social habita na zona da Alta de Lisboa.



Figura 78: Lisboa#5 (2013)

Em *Lisboa* (2013) o método utilizado foi idêntico ao de todos os outros rolos. Decidi fotografar algo que não está no caminho da extinção, mas antes em mutação. Não é celebrado ou ritualizado, antes sofre de uma considerável ausência de visualização, por se afastar do padrão sociocultural em que estamos inseridos e coexistimos: o eurocentrismo. Esta questão latente, dentro daquilo que associamos como definição de uma cultura, apresenta-se como uma alteração gradual na demografia da cidade de Lisboa e do seu centro histórico. Falo da dinamização de territórios que foram progressivamente abandonadas pelos anteriores habitantes, conduzindo à sua desertificação, por novos residentes pertencentes a etnias diferentes²¹⁵ das nossas ou ao denominado mundo lusófono.²¹⁶

Esta evolução de uma quase desertificação para uma dinâmica multicultural, conduziu a uma nova faceta cosmopolita no centro da cidade, introduzindo novos hábitos, alterações da gastronomia e novos costumes, visíveis nas ruas e na indumentária, numa observação bastante resumida sobre a metamorfose ocorrida nos últimos anos.

²¹⁵ Inicialmente oriundos da China, foi gradualmente também sendo ocupado por cidadãos da Índia, Paquistão, Afeganistão, territórios do médio oriente, entre muitos outros.

²¹⁶ A lusofonia poderá ser considerada como um termo neocolonialista, no sentido em que grande parte das suas populações não partilhará da mesma cultura e muito mesmo do mesmo idioma, o Português. Antes, múltiplas culturas, hábitos, tradições, línguas e dialetos de origem não latina compõem este mosaico cultural do atual denominado mundo lusófono. Do Guarani do sudoeste das populações indígenas do Brasil, à multiplicidade de línguas de Timor-Leste (Tétum, Fataluco, Mambai, etc.). pelo que se questiona o seu fundo cultural em prol do seu verdadeiro interesse político-estratégico e fundamentalmente económico.

Esta modificação alterou o modo como a cidade se identifica, expressa e se dá a conhecer. De uma capital de um império ultramarino, que tendencialmente ocupava territórios, para uma cidade que tem e terá de lidar com assuntos referentes à globalização, cada vez mais dentro do seu território, povoado por culturas aparentemente distantes, mas com as quais possui pontes culturais ou referências históricas, mesmo que esquecidas no tempo.

Olhar e pensar a *indumentária* em Portugal numa óptica do que é o tradicional português, de acordo com o espaço físico do território, seria um exercício altamente limitativo, já que a “indumentária portuguesa”, tal como um organismo vivo, altera-se e desenvolve-se de acordo com tendências atuais das sociedades. Não olhar para a faceta global do desenvolvimento, dentro do ponto de vista do traje, seria algo que não me faria sentir confortável, pelo que surge *Lisboa (2013)*.

Dando início ao processo de captura, caminhei pela Rua da Palma acima, na direção do bairro dos Anjos pelo lado onde se situa o Arquivo Fotográfico de Lisboa, em busca de um ponto favorável para fazer o registo. Era de manhã, por volta das 9 horas, o que me dava algum tempo antes que o sol começasse a incidir na zona onde me encontrava. A dificuldade foi arranjar um ponto neutro a nível de cenário, as paredes e fundos possíveis tinham demasiada informação: portas, janelas, pequenas escadas de entrada, paredes ornamentadas. Tudo descartei por poder vir a interferir com a perceção do observador, retirando-lhe a atenção desejada sobre o assunto a fotografar, como já antes foi descrito em *Pardieiros (2012)*.

O local escolhido para servir de cenário foi junto à antiga sede do PSR (Partido Socialista Revolucionário) e atual sede nacional do BE (Bloco de Esquerda), com um gradeamento revestido de densa vegetação, que inculcia um fundo monocromático e uniforme o bastante para aquilo que pretendia. O pavimento ornamentado com calçada portuguesa, feito de pedras calcárias brancas e pretas ajudava à composição da imagem, atribuindo uma simbologia adicional, local/global, na imagem que iria realizar com os fotografados. Na parte de cima do enquadramento escolhido, junto ao canto superior esquerdo, encontra-se um tronco de uma das palmeiras do

logradouro e, na zona a partir do meio para a direita, uma janela cortada na sua parte de cima pelo enquadramento da imagem.

Coloquei o tripé já fora do passeio, por não ter suficiente espaço de recuo neste, realizei o enquadramento e esperei.²¹⁷ A zona era potencialmente complicada, pois as pessoas a fotografar poderiam ser difíceis de abordar. Apenas a minha comunicação e a empatia que se estabelece, ou não, determinam o sucesso ou insucesso na obtenção de um registo. Não sabia o que poderia esperar, numa zona cheia de imigração de imensos países e, por princípio, as pessoas poderiam não gostar de se expor em face de diversos pressupostos. O credo, no caso dos oriundos de países muçulmanos, poderia proibir a sua exposição a uma imagem fotográfica. A pressão mediática, por muitas das vezes um fotógrafo pode ser confundido com um jornalista, poderia levar a que as pessoas se protegessem, não querendo “dar” a sua imagem.

No fundo, se decidimos “dar” a nossa imagem a alguém que não conhecemos, nunca sabemos como será utilizada, pelo que tudo se resume a uma relação imediata de confiança. A linguagem oral passa a ser um fator secundário, por ambos termos de falar uma língua estrangeira para nos entendermos, geralmente o inglês. Passa-se novamente para o campo da meta comunicação, tal como em *Ousilhão* (2009): dos gestos, da postura física e do olhar, em resumo, de uma empatia dos sentidos.

As pessoas passavam e eu iniciei a minha tarefa, questionando quem me estimulava visualmente, para a obtenção de uma fotografia. O princípio foi difícil, mas o carácter obsessivo do projeto mantinha-se presente em mim e estimulava-me a fotografar, pelo que continuei de resposta em resposta negativa.

A primeira imagem fotografada surgiu ao ver um homem africano que me evocou a série do autor Hugo Pratt (1827-1995) *As Etiópicas* (1972-1973), passada na zona do corno de África. Aquela presença, ao passar numa rua de Lisboa, transportou assim o meu imaginário para imagens anteriormente visualizadas, catapultando as minhas memórias, guardadas em pequenas

²¹⁷ Refira-se que foi a segunda vez que me desloquei a esta zona para fotografar. Meses antes realizei os mesmos procedimentos, no outro lado da rua na zona dos Anjos, e ao escolher o local tive um problema técnico com o tripé, o que me impossibilitou de realizar a captura.

gavetas, e convocando numa fracção de segundo a experiência visual adquirida anteriormente. Perguntei-lhe se o poderia fotografar, ao que acedeu com cordialidade. A sua presença e indumentária que, em tudo, representava a antítese daquilo que será considerado como o “tradicional Português”, enquadravam-se no meu objetivo, tal como anteriormente descrito: mostrar uma visão honesta e justa sobre o tema, moldando-a ao meu entendimento e baseando-se na minha experiência. Apesar de esta série, *Lisboa* (2013), ser quiçá um pouco periférica na perspetiva de estudo anteriormente realizado.

Após a primeira imagem realizada, deparei-me com uma figura singular, com uma indumentária particular: Ibrahin Impiye, libanês de origem, talvez a única pessoa da qual guardei o nome, acedeu à minha proposta de o fotografar com a túnica às riscas que envergava (Figura 91, p. 284). O seu traje transmitia uma carga hipnótica a nível visual e enquadrava-se novamente dentro dos meus objetivos conceptuais para esse dia. A imagem foi realizada e iniciamos um diálogo, esclarecendo-o sobre o meu objetivo, ao mesmo tempo que me informava um pouco sobre quem era. A conversa levou a novos patamares, tendo Ibrahin realizado a proposta de ser fotografado com a sua indumentária nacional libanesa a qual poderia enverggar mais tarde, após os seus afazeres, proposta com o qual obviamente concordei (Figura 79).



Figura 79: Lisboa#11 (2013)

Não dispunha de muito tempo, devido ao sol ser implacável no seu caminho ascendente e em breve me vir projetar uma iluminação indesejada, pelo que fui fotografando quem por mim passava e acedia a ser fotografado, de um modo relativamente fácil, comparativamente a outros rolos anteriormente realizados.

Guardei uma última imagem, em função daquilo que tinha sido combinado e fui aguardando, pensando se valeria a pena prosseguir a espera. Observava a sombra gradualmente a desvanecer-se, ao mesmo ritmo com que o sol ia subindo, quando chega de novo ao pé de mim Ibrahim, totalmente transfigurado da sua imagem anterior (Figura 91, p. 284). Desta vez estava orgulhosamente trajado (Figura 79) com vestes representativas dos seus valores pessoais e culturais, que decidiu envergar numa atitude de respeito para comigo, com este projeto fotográfico e com a sua própria indumentária.

4.14 Conclusão da análise do trabalho de campo

Como decorre naturalmente de um processo de trabalho de campo, após a etapa da recolha fotográfica existirão sempre bastantes capturas que não serão incluídas na seleção final. Chegados à conclusão, importa agora debruçar-me sobre os diversos motivos conceptuais que levaram à escolha final das imagens para impressão.

De seguida, tratarei de analisar os motivos de ordem artístico/formal que me levaram à escolha dos fundos. Nesta proposta, assumi apresentar os retratados no seu ambiente natural, a rua. Contudo, e como já antes referido nos subcapítulos 4.3 [Nazaré], 4.4 [Pardieiros], 4.5 [Sobral Gordo], 4.6 [Videmonte], 4.8 [São Francisco da Serra] e 4.9 [Alentejo], esta opção condicionou a leitura da indumentária nas imagens das respetivas séries acima mencionadas, pela presença de cenários pouco neutros e desequilíbrios no enquadramento dos transeuntes na imagem.

Ao longo do projeto, a minha percepção sobre a indumentária foi ganhando expressão num *tipo* de enquadramento das pessoas na imagem, com especial atenção à escolha do ambiente/fundo da imagem, valorizando uma certa neutralidade surgida a partir da sessão decorrida na Golegã, [subcapítulo 4.10]. Essa neutralidade, bem como esse enquadramento-tipo, permitiram-me focar o assunto da indumentária, no corpo dos seus protagonistas, os retratados, nas ruas por onde passavam.

Como exemplo na escolha de um ambiente envolvente da pessoa fotografada, menciono o trabalho de Irving Penn (1917-2009), *Worlds in a Small Room* (1974),²¹⁸ com a escolha de fundos neutros, com papel de cenário, para os seus retratos sobre diversos aspetos culturais do ser humano ao redor do globo. Penn, fotógrafo reconhecido pela suas imagens de moda, publicadas na revista *Vogue*, entre 1948, com a série *Cuzco*, e 1971, com a série *Marocco*, explorou os múltiplos estilos de vida do ser humano, bem como os modos como este se auto representa perante os outros e, por extensão, perante si mesmo.

²¹⁸ Ao serviço da *Vogue*.

A análise sociocultural de Penn, em diferentes pontos do planeta, capta não apenas as tipologias da indumentária, mas também o gesto e a postura, o olhar e o caráter das pessoas dos diferentes locais que visitava, numa observação pluricontinental. Como referem Virginia Heckert e Anne Lacoste: “In 1974 he combined the various ethnographic studies he had made in Cuzco, Crete, Extremadura, Dahomey, Cameroon, San Francisco, Nepal, New Guinea, and Morocco in a publication entitled *Worlds in a Small Room*.” (2009, p.15)²¹⁹

Em contracorrente com os retratos das celebridades que lhe eram reconhecidos, nestas séries Penn representa os anónimos, utilizando um fundo neutro iluminado por luz natural, dando visibilidade a diversos atores da estrutura social, desde o engolidor de espadas ao limpa chaminés, da contracultura de São Francisco, ao trajar do Nepal. Como novamente enfatizam Virginia Heckert e Anne Lacoste, o trabalho de Penn evidencia o respeito que o autor tem pelo ser humano, na sua diferença: “This dialogue is present in every portrait Penn has made, whether of a humble tradesman, a cultural icon, or a beautiful model, creating a democratization that emphasizes an underlying commonality rather than cultural or social hierarchies.” (2009, p. 15)²²⁰ Penn incute uma democratização no olhar que lança sobre as diferenças culturais existentes. Todavia, o autor não se inibe de construir a sua própria realidade, manifestando um olhar cénico na escolha dos ambientes neutros, cinzentos, em que insere os seus retratados.

É possível afirmar que a fotografia é uma forma pessoal de dar expressão àquilo que nos rodeia, encontrando-se sempre sujeita a múltiplas variáveis na sua construção. O fotógrafo, na captura que faz do mundo (e que necessariamente exclui uma outra parte do mesmo), vai tipificando e classificando, em função daquilo que escolhe mostrar e daquilo que decide omitir, num espaço só seu que se situa entre um *real* construído pela imagem e um *real* renegado pela invisibilidade.

²¹⁹ “Em 1974, combinava os vários estudos etnográficos que tinha realizado em Cuzco, Creta, Extremadura, Dahomey, Camarões, San Francisco, Nepal, Nova Guiné e Marrocos numa publicação intitulada *Worlds in a Small Room*.” (Heckert; Lacoste, 2009, p. 15).

²²⁰ “Este diálogo está presente em cada retrato que Penn tem feito, quer a de um comerciante humilde, de um ícone cultural, ou de um belo modelo, criando uma democratização que enfatiza uma subjacente semelhança ao invés de hierarquias culturais ou sociais.” (2009, P. 15)

Tendo presente que a “mera” seleção de um ponto de vista sobre um assunto implica uma escolha e também renúncias, decidi interligar o retrato dos transeuntes com o local onde os mesmos passavam em busca da afirmação fotográfica de uma captura de rua, sem filtros ou cenários pré-determinados. Deste modo, como já anteriormente mencionado, foi a partir da série obtida na vila da Golegã, [subcapítulo 4.10], que comecei a entender, com maior clareza, que fatores deveriam determinar a escolha dos locais para fotografar. Não bastava trabalhar a componente do retrato através da comunicação direta com os transeuntes e a consequente obtenção do retrato individual. Era necessário, também, ter plena consciência da distância ao objeto fotografado, da pessoa e do local, enquanto *pano de fundo*.

Estes dois elementos conjugados levaram à escolha desta fórmula nas séries subsequentes, presentes nos subcapítulos 4.11 [Videmonte2], 4.12 [Viana do Castelo] e 4.13 [Lisboa]. Neles é explorado um posicionamento inteiramente central da pessoa fotografada, num formato quadrado. A esse enquadramento alia-se a escolha de um ambiente relativamente neutro, o qual julgo dar destaque ao assunto principal: a *Indumentária*.

Através de um processo de tentativa e erro, esta perspetiva revelou-se a mais coerente, permitindo abordar várias dimensões próprias da linguagem fotográfica, como por exemplo: o retrato, o anonimato, a distância, a proximidade, a *street photography*, a composição encenada, a simplicidade e a espontaneidade, potenciando um jogo de linhas e formas em redor dos corpos das pessoas que vestem as diferentes indumentárias.

Prossigo a conclusão sobre a escolha das imagens que compõem a série final, *Indumentária*, destacando um aspeto essencial à seleção das mesmas: a autenticidade patente nas poses e expressões dos retratados. Esta noção de autenticidade remete para aquilo que o crítico de arte Michael Fried expressa com os termos absorção e teatralidade, no estudo realizado sobre o criticismo de Denis Diderot (1713-1784) acerca da pintura francesa do século XVIII, presente no seu livro, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). Nele, Fried evoca o carácter absoritivo da pintura do princípio do século XVIII, em França, em autores referenciados por Diderot, como Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), Jean-

Baptiste-Simeon (1699-1779), Carles-André Van Loo (1705-1765), expandindo a sua investigação a mestres como Caravaggio (1593-1610), Velázquez (1599-1660) ou Rembrandt (1606-1669), entre outros. Sobre atividades e estados absortivos que observa no movimento pictórico, Fried destaca a naturalidade presente na representação de cenas do quotidiano, através das poses e expressões dos retratados nas obras dos grandes mestres do século XVII e XVIII, em oposição ao estilo *Rococó*, em voga na altura, que incutia a noção de teatralidade. (Fried, 1980)

Posteriormente, no seu livro *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2012), Fried amplia esta análise, estendendo-a à fotografia contemporânea, centrando a sua atenção nos trabalhos produzidos por diversos fotógrafos contemporâneos, entre eles o alemão Thomas Struth (1954), com os seus *Family Portraits* (1982 - em curso), e a holandesa Rineke Dijkstra (1959), com os seus *Beach Portraits* (1992-1996). De notar que ambos os corpos de trabalho foram realizados com câmaras de grande formato, num modelo próximo do da representação artística associada à busca da naturalidade através da ausência do observador, tal como no conceito de *tableaux* de Diderot. Como nos diz Fried: “Now, lateral relationships of various sorts are the very basis of the absorptive or dramatic Diderot tableau, which was theorized by him precisely as a means – a technology – of denying or neutralizing the presence of the beholder.” (2012, p. 203)²²¹

Assim, esta noção de autenticidade que associo ao carácter absortivo de Fried foi também um dos fatores que determinou as imagens por mim elegidas. Se o modo de autorrepresentação proposto aos fotografados – pose direita e natural –, deu origem a uma certa autenticidade, esta foi conseguida através da exploração de uma ideia de espontaneidade, incutida por meio da distração própria do diálogo e da relativa rapidez com que eram efetuados os retratos, já que o enquadramento, o foco, o tempo de exposição e a abertura do diafragma estavam já previamente calculados.

²²¹ “Agora, os relacionamentos laterais de vários tipos são a própria base da absorção ou do dramático *tableaux* de Diderot, que foi teorizado por ele precisamente como um meio - a tecnologia - de negar ou neutralizar a presença do observador.” (2012, p. 203)

De acordo com James Lingwood e Tobia Bezzola (2010), nas fotografias que compõem as séries existentes, Struth é (quase) sempre linear no modo como encara os indivíduos retratados na formulação do convite de autorrepresentação, ao lhes pedir que assumam a pose que desejam, o local ou enquadramento. Obtêm assim a dimensão de naturalidade, ou de absorção, da cena, através destas diferentes estratégias na sua relação com as pessoas em questão: “They organize and pose themselves. They are always asked to look directly into the camera.” (Lingwood; Bezzola, [em linha], 2010)²²²

Também Fried, aquando da análise das fotografias da série *Family Portraits*, de Struth, refere que a objetividade nelas contida, que resulta de uma posição não mediada e frontal, em nada as coloca numa posição de teatralidade. Como afirma Fried: “The result in each case is thus a tour force of antitheatrical art despite the overall frontally of the image, which one might have thought would militate strongly against such outcome.” (2012, pp. 203)²²³

Nos seus *Family Portraits*, Struth dá visibilidade a algo comum à maior parte das pessoas, a família, criando assim empatia com o observador, que rapidamente se projeta nesses retratos de família. Apesar de a ideia do retrato de grupo, com elos de filiação ou não, ser um conceito universal, os *Family Portraits* de Struth suscitam um novo entendimento por parte da crítica de arte, que então passa a rotular as *fotografias de família* como *artísticas*, ao invés de *tradicionais*, de acordo com as palavras do próprio Struth, que nos diz que “the family portraits have lately become recognized as not so old-fashioned. I sense that they are being looked at, and perhaps understood, differently by critics” (O’Hagan, [em linha]).²²⁴

Na catalogação que Struth faz, identificando cada grupo pelo nome de família e local, existe naturalmente um vasto leque de tipologias que fica

²²² “Eles organizam-se e representam-se a si mesmos. São sempre convidados a olhar diretamente para a câmara.” (Lingwood; Bezzola, [em linha], 2010)

²²³ “O resultado em cada caso é, então, uma reviravolta de arte antiteatral apesar da total frontalidade da imagem, que se poderia ter pensado iria se opor fortemente contra um tal resultado.” (Fried, 2012, pp. 203)

²²⁴ “Os retratos de família tornaram-se ultimamente reconhecidos como não antiquados. Pressinto que eles estão a se vistos, e talvez entendidos, de uma diferente forma pelos críticos” (O’Hagan, [em linha]).

por abordar e registrar, pois este é o universo do autor e somente aquele que pretende representar através das suas experiências e posição do mesmo no mundo que o rodeia. No ensaio *Lost Evidence: Thomas Struth's Photographs & the Incommensurable*, Benjamin Buchloh (2010) questiona o leque de motivações que orienta um fotógrafo na sua tomada de decisões, relacionando o caso de Struth com o reemergir de um tradicionalismo no retrato na década de 80, em sintonia com o seu próprio universo ou motivações pessoais. Segundo Buchloh: "Rather, he started to build a very selective archive of friends and families of acquaintances, and eventually of commissioning customers." (2010, p. 7)²²⁵

Também em *Indumentária* se explora um código expresso pelo título, que remete para o vestuário que pensamos como típico de um espaço geográfico, inserindo-se o assunto em diferentes contextos, psicológicos, espaciais e temporais, de acordo com uma aproximação artística ao tema. Recorde-se que, nas imagens apresentadas, as pessoas que por mim passavam eram convidadas a concederem a sua imagem e a agirem de um modo frontal perante a câmara, de modo a serem *eles próprios*, na medida do que uma representação simboliza. Por outras palavras, consciente daquilo que lhe é pedido, há uma ação direta por parte da pessoa, que encarna de um modo mais ou menos frontal ou cerimonioso a personagem que escolhe dar para o seu retrato.

Nas imagens integrantes na série final, *Indumentária*, são assim feitas diversas associações ao *imaginário individual* do autor, sobre a roupa e os costumes que reconhece no território português, e que passarei seguidamente a descrever, segundo uma interpretação própria.

A imagem Vila da Marmeleira#3 (figura 82, p. 275), será a única que funciona como um reflexo direto da contemporaneidade do projeto, patente na roupa e acessórios usados, nas tatuagens no corpo, ou, mesmo, na bomba de ar exposta na imagem. Uma vez que, e na observação das distintas imagens da série impressa no processo de nova crisotipia, ocorre uma intemporalidade subjacente à falta de indícios, referentes ou vestígios presentes nas imagens e vestes das pessoas fotografadas, que nos

²²⁵ "Antes, ele começou a construir um arquivo muito seletivo de amigos e familiares de conhecidos e, eventualmente, de encomendas de clientes." (2010, p.7)

permitiriam uma clara contextualização temporal, sendo assim importante para mim um referente ao tempo em que a investigação foi realizada.

Prossigo com as fotografias que refletem parte da pluralidade existente nas formas de vestir em território português, uma vez mais segundo a minha interpretação: Ousilhão#7 (figura 80, p. 273) onde se aborda uma realidade mágica transmontana, patente na indumentária e associada a tradições locais; São Francisco da Serra#1 (figura 81, p. 274) e a faceta ainda manifesta na região, da relação entre labor e a roupa envergada, numa aplicação funcional da mesma; Videmonte2#2 (figura 83, p. 276), Videmonte2#8 (figura 93, p. 286) e o olhar sobre um certo congelamento temporal do traje, persistente numa zona de montanha e presente nas gerações mais anciãs; Golegã1#3 (figura 84, p. 277), Golegã1#8 (figura 86, p. 279), Golegã2#1 (figura 88, p. 281), Golegã2#10 (figura 90, p. 283), na representação de uma dimensão singular do vestuário, associada a uma cultura específica de tradição equestre, a qual ocorre anualmente nas festividades da pequena vila; Viana do Castelo1#2 (figura 92, p. 285), Viana do Castelo1#5 (figura 94, p. 287), na vitalidade e riqueza da indumentária trajada, também nas festas locais, a qual é o vínculo que expressa o carácter símbolo de uma tradição local e, por extensão, de uma região.

Explora-se este terreno, que poderei denominar exótico e diversificado, de alguns modos de trajar, celebrar ou vestir em Portugal, para com a partir dele desenvolver uma linguagem autoral. Esta exprime um ponto de vista acerca do *outro*, o qual, mesmo que pertencente ao território do qual faço parte, é possuidor de características ou particularidades às quais sou alheio numa maior ou menor escala, ocorrendo assim uma confrontação entre aquilo que poderei designar familiar ou estranho, próximo ou afastado, conhecido ou desconhecido.

Com isto refira-se a impossibilidade de realizar um levantamento total, fidedigno ou imparcial sobre a temática, não sendo inclusive essa a intenção, já que, e do ponto de vista da diversidade e extensão existente à nossa volta, uma pretensa catalogação científica sobre a temática seria não inclusiva – pela multiplicidade de exemplos existentes –, opaca e enganosa – por confundir a parte com o todo. Sendo assim os principais critérios que evocam

a influência direta do autor, serão a subjetividade na captura, a hipótese do erro e o acaso, como factor determinante à realização dos retratos.

Deste modo, são explorados códigos visuais que remetem para várias tipologias existentes atualmente no território português, do *imaginário coletivo*, como antes referido, até aos que se encontram fora dele. Como no caso das imagens de Lisboa#1 (figura 85, p. 278), Lisboa#8 (figura 87, p. 280), Lisboa#4 (figura 89, p. 282) e Lisboa#2 (figura 91, p. 284), sendo neste caso explorado o conceito daquilo que é potencialmente encarado como exterior, forasteiro ou não nacional, através da remissão a identidades culturais patente na representação de pessoas não caucasianas e nos códigos de vestuário mostrados, tais como nas jilabas [Lisboa#1, Lisboa#2], numa tipologia oriental [Lisboa#4], ou numa mistura afro americana induzida pelas vestes e pela representação da pessoa em si [Lisboa#8].

É assim, numa mistura de tipologias, que se pretende assinalar a pluralidade de uma sociedade contemporânea, num território em mutação quanto ao que se considera ser a sua população autóctone. Fundamentalmente, observa-se parte da grande diversidade existente no território, presente no tipo de autorrepresentação que o autor pratica em torno da questão do vestuário e dos seres singulares que somos, recorrendo-se a uma estratégia de representação não hierárquica, pela posição similar que os fotografados ocupam na imagem, numa defesa pelos valores ecléticos e multiculturais na sociedade. Esta estratégia pretende dar conta do meu respeito pela dissemelhança, no modo de expressar, estar, ser, vestir e, fundamentalmente, pela *condição humana* inerente a todos nós.

Finalmente, e para a escolha de impressão no processo da nova crisotipia, para além da componente experimental e manual, está subjacente uma crítica à sociedade de consumo, que desvaloriza o *bem material*. A indumentária, sobre a qual aqui se reflete, não pode ser dissociada do adorno material, no seu cuidado e preservação, enquanto símbolo palpável e observável da identidade individual ou coletiva, presente na minúcia do envergar e exibir códigos assentes muitas vezes no pormenor, que transmitem a distinção relativamente ao grupo. É na ligação entre a manualidade presente na impressão num processo alternativo de fotografia, e a perspetiva sobre um vestuário fora da existência de uma lógica unificada e

estandardizada, que se criam elos entre a forma de observação, representação visual e a escolha da impressão. É também na modernidade dos assuntos que se interrelaciona toda a prática num processo alternativo. Ou seja, a indumentária é assim fotografada de um ponto de vista atual e sem encenações, que não sejam as de pedir a pose aos transeuntes; a nova crisotipia é um processo contemporâneo, apesar de se poder pensar no mesmo como antiquado. Elabora-se assim a desconstrução de clichés, num jogo entre a ilusão da aparência de um passado e a realidade da captura fotográfica, no presente, e impressa num processo atual. Assim se espera conseguir demonstrar que na sua essência, forma ou conteúdo, a obra proposta incorpora elementos que podemos considerar enquanto pertencentes ao passado, traduzidos numa linguagem contemporânea no campo das artes visuais.

5. Análise de Trabalho Laboratorial

5.1 Introdução

Paralelamente à componente da captura fotográfica, optou-se por realizar uma pesquisa experimental no que toca à impressão fotográfica, tendo-se explorado duas abordagens distintas, que dão origem a duas séries: a impressão digital, na parte que concerne a componente arquivo da investigação e que constitui a primeira série, denominada *Negativos*; e a impressão artesanal, através de um processo alternativo de impressão, a nova crisotipia,²²⁶ e que dá forma à segunda série, denominada *Indumentária*.

Para um melhor entendimento sobre o que me levou a enveredar pelo caminho da impressão artesanal, julgo relevante associar aquilo que me interessou criar, sob um ponto de vista fotográfico, com aquele que tem sido o meu percurso de aprendizagem, no que diz respeito à fotografia.

O meu primeiro contato com os ditos processos alternativos deu-se no ano de 2006, aquando da frequência das Unidades Curriculares da Licenciatura em Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar, ministradas por Luís Pavão,²²⁷ difusor desta vertente fotográfica no panorama nacional, tanto a nível autoral, como cultural e académico. Esta experiência possibilitou-me a impressão em diversos processos, incutindo-me uma nova perspetiva não apenas sobre as possibilidades criativas inerentes aos métodos não tradicionais de impressão, mas também sobre o significado conceptual dos mesmos, assente na ideia de prova única. Deste modo, interessará analisar as diversas questões ligadas ao tipo de proposta realizada como componente prática desta tese.

Para o primeiro grupo foram fotografados os negativos sobre uma mesa de luz. Optou-se por uma impressão digital numa escala de 1:1,

²²⁶ O termo foi cunhado por Mike Ware, inventor do processo, que afirma: “My ‘new chrysotype’ process, retains the name to honor the original invention by Herschel, and is probably the only chemically novel method of precious metal printing to be devised in the last 100 years.” (2006, p. 4)

Tradução: “O meu processo da “nova crisotipia”, mantém o nome para homenagear a invenção original por Herschel, sendo provavelmente o único novo método químico de impressão de metal precioso a ser elaborado nos últimos 100 anos” (Ware, 2006, p. 4).

²²⁷ Antigo docente da instituição nas Unidades Curriculares de *Processos de Impressão com Prata, Processos de Impressão com Ouro, Platina e Pigmento, Processos Cromogéneos e Emulsões*.

tentando respeitar a minha primeira visualização sobre os mesmos. Penso que esta abordagem permite uma partilha mais direta da obra com o observador, já que através desta representação se remete para o conteúdo integral da produção fotográfica, sem filtros, exposta de um modo intimista e objetivo.

Esta abordagem, impressa com recurso a meios mecânicos de reprodução, entra em diálogo com o pensamento de Walter Benjamin na Alemanha antecedente à grande guerra e expresso no seu ensaio *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), em que o autor aponta para uma nova era, com o nascimento da cultura de massas. De acordo com Benjamin (1992), a arte encontrava-se num estado de transição devido ao aparecimento de novos aparatos técnicos no final do século XIX, como a fotografia e o cinema, já que estes possibilitavam a disseminação da matriz a uma escala sem precedentes, levando a arte de uma escala mágico-ritual, ligada ao culto, para uma escala político-social, relacionada com a sua exposição às massas. São palavras de Benjamin: “O seu agente mais poderoso é o filme. O seu significado social também é inimaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspeto destrutivo e catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural.” (1992, p. 79)

De uma prática assente em imagens impressas manualmente e, logo, singulares, vamos caminhando gradualmente para uma nova ordem, mais industrializada, em que as imagens são reproduzidas de uma forma mecânica e, logo, infinitamente reproduzíveis. Assim também na realização da componente prática desta investigação se ensaia um diálogo entre a representação do negativo, parte do processo de mudança de paradigma do analógico para o digital, e uma forma de impressão mecânica e contemporânea: a digital.

A representação dos negativos formula uma lógica de repetição, presente nas tipologias das indumentárias, relacionando o carácter persistente da representação do assunto de uma forma fixa e contínua, com o que se encontra patente em trabalhos de autores já anteriormente abordados, como Eugène Atget, August Sander, Bernd e Hilla Becher, os quais relacionam a sistematização visual com a expressão artística ou como expressa Susanne

Lange: “What all the works have in common is that they elaborate their own artistic parameters, which they then develop to the point of aesthetic categories.” (2007, p. 83)²²⁸

A opção de impressão dos negativos das diferentes séries capturadas tem igualmente por referência o pensamento de Thomas Ruff,²²⁹ explorado na sua série *Negatives* (2014), onde o autor aborda os conceitos inerentes à transformação do *medium* e explora noções existentes entre o que entendemos por clássico, no que respeita à imagem fotográfica, tal como afirma numa entrevista dada a Michael Famighetti: “I see photography as a very classical medium, with of course all kind of genres -portrait, abstract, science photography, and so on. What I am also interested in right now is the negative, since it seems that it is going to disappear soon.” ([em linha], 2013)²³⁰

A partir da série *Negativos* foi feita a seleção de imagens que compõe a série *Indumentária*, exemplares únicos impressos com sais férricos, mantendo assim vivo o diálogo sobre a identidade do *medium* fotográfico, através de uma investigação sobre as várias hipóteses técnicas, criativas, mecânicas e artesanais do mesmo.

Numa proposta de impressão híbrida, com uma componente digital e outra artesanal, exploram-se as características inerentes a cada uma das possibilidades de impressão fotográfica. Realça-se, não o antagonismo, mas antes as possibilidades existentes nos diferentes métodos escolhidos. Na componente digital, apesar de se explorar uma captura direta sobre o arquivo de imagens, recorre-se à manipulação na pós-produção da imagem, de modo a realizar uma composição gráfica, que é materializada em folhas de papel fine art hahnemühle 300 g/m², impressas com pigmentos de cor, de modo a explorar o maior número de tons possíveis.

²²⁸ “O que todos estes trabalhos têm em comum é que elaboram os seus próprios parâmetros artísticos, desenvolvendo-os assim ao ponto de categorias estéticas.” (Lange, 2007, p. 83)

²²⁹ Já anteriormente mencionado no subcapítulo *NSW Police Forensic Archive* (1912-1948).

²³⁰ “Eu vejo a fotografia como um meio muito clássico, contendo todo o tipo de géneros - retrato, abstrato, fotografia científica, e assim por diante. O que eu estou interessado de momento é no negativo, uma vez que parece que vai desaparecer em breve.” (Famighetti [em linha], 2013)

Já na impressão dita *alternativa*, os procedimentos para a execução de uma prova divergem em tudo da prática corrente. Por exemplo, a necessidade de adquirir, produzir e misturar as diferentes soluções químicas, nas diferentes fases do processo, incutem uma maior compreensão sobre a forma como o mesmo ocorre, determinando uma maior proximidade entre o autor e a imagem impressa.

Poderemos pensar que uma proposta visual impressa num processo fotográfico artesanal remete obrigatoriamente para um tempo passado, podendo ser facilmente conotada com outras épocas, já ultrapassadas ou extintas, segundo o modelo de cultura atual. Contudo, na perspectiva de um processo cultural evolutivo, penso que um artista não deverá confinar o seu discurso a um acordo tácito com a tendência contemporânea mais dominante, neste caso a cultura do digital. Antes, o campo da experimentação deverá estar em permanente transformação, evoluindo de acordo com as motivações pessoais existentes, como se poderá verificar nesta investigação, nomeadamente na fuga aos modos de produção em massa inerentes ao digital. Tal como Lyle Rexer afirma: “Many photographers working today in old processes express the same intense desire to recover the hand-made quality of images, even though the outcome of their labor is reproducible on a mass scale.” (2002, p. 25)²³¹

Deste modo, ao enveredar por um caminho que envolve um processo de impressão fotográfico fora do circuito tecnológico atual, uma questão se levanta: para quê? Por um lado, julgo fazer sentido defender esta escolha como uma afirmação contra a corrente dominante, num manifesto de como a prática artística deverá permanecer sempre aberta à mudança, não se deixando circunscrever por tendências ou imposições, sejam elas de que natureza forem. Procura-se, antes, potenciar um fazer livre e criativo, de busca pela singular individualidade do autor, a par dos seus desejos e motivações particulares. Por outro lado, e sendo esta uma investigação que experimenta, pensa e reflete sobre o *medium* fotográfico, importa pensá-lo de acordo com as diversas possibilidades técnicas de impressão existentes, a

²³¹ “Muitos fotógrafos que trabalham hoje com processos antigos expressam um intenso e idêntico desejo de recuperarem a qualidade de imagens feitas à mão, mesmo que o resultado do seu trabalho seja reproduzido numa larga escala.” (2002, p. 25)

digital a artesanal, de modo a perspetivar soluções criativas, ou uma linguagem em torno da identidade do *medium* fotográfico.

O professor e autor Mark Osterman contextualiza-nos o seu desenvolvimento, no campo dos processos, como o culminar de uma evidência que se estruturou ao longo da sua vida, no seu ensaio *Finding Confidence: Combining Process with purpose* (2014). Nele, Osterman afirma que a importância da arte reside na comunicação estabelecida e não apenas no *medium* que a transmite: “As artist I believe we are best served when we choose a medium for its capacity to communicate our vision, nothing more.” (2014, p. 108)²³²

Contudo, o real posicionamento técnico-conceitual de Osterman fica bem patente não apenas na sua produção teórica, mas principalmente nas suas imagens, capturadas e impressas em diversos processos históricos,²³³ como pode servir de exemplo a sua série *Confidence* (2004). Nesta sua proposta fotográfica, Osterman baseia-se em factos verídicos do seu passado de artista de rua para, através das suas memórias, compor uma imagética apoiada no potencial expressivo dos processos históricos.

Em suma, a minha motivação para trabalhar com um processo histórico ou alternativo foi influenciada por um conjunto de factores que está em linha com a minha forma de estar, exprimir, pensar ou comunicar com a cultura onde me insiro. A essas factores acresce a importância de olhar para o significado do fotográfico como algo versátil e passível de ser expresso de múltiplas formas, desde a tecnologia digital à sensibilidade dos sais férricos à luz.

²³² “Como artista, acredito que estarmos melhor servidos quando escolhemos um *medium* pela sua capacidade de comunicar a nossa visão, nada mais.” (2014, p. 108)

²³³ Captura em ambrótipos ou negativo em colódio com impressão em papel salgado.

5.2 A nova crisotipia

O processo da nova crisotipia deriva da crisotipia, ou impressão com sais de ouro, pertencente à família dos sais férricos sensíveis à luz, onde se inclui a impressão em platina, criada em 1873 por William Willis (1841-1923), sendo estes processos reconhecidos pela sua grande qualidade, patente por exemplo na estabilidade da prova, riqueza de tons e amplitude de cinzentos, apresentando ligeiras variações a uma cor neutra (Pavão [em linha]).²³⁴

Também Mike Ware nos informa, na sua investigação sobre o ouro e a fotografia, presente no seu livro *Gold in Photography: The History and Art of Chrysotype* (2006), sobre a família química deste processo:

The chrysotype process is just one member of a whole class of photographic print process which all share a common type of light-sensitive component: namely, a ferric salt – or in modern chemical language, an iron(III) salt – of certain organic acids, such as citric, tartaric, and oxalic acids. (2016, p. 54)²³⁵

Inicialmente, as características do ouro e a sua capacidade de pigmentação através de um processo fotoquímico, foram observadas pela química escocesa Elizabeth Fulhame (s.d.)²³⁶ (Ware, 2006).²³⁷ Esta descoberta surgiu no seguimento de experiências com o tingimento de roupas e sedas embebidas em sais de ouro, numa solução química por si criada, conferindo-lhe papel de destaque na descoberta da sensibilidade fotoquímica dos sais férricos, tal como Mike Ware nos narra:

She employed a variety of chemically energetic inorganic reducing agents, both gaseous and liquid, to reduce gold and silver salts soaked into silks

²³⁴ Informação disponível em: Pavão, Luís, *Capítulo 1 – História das Técnicas Fotográficas* [s.d., em linha], acedido em 10 de dezembro de 2015, disponível em: <http://www.lupa.com.pt/site/ficheiros/09051504258.pdf>

²³⁵ “O processo da crisotipia é apenas um membro de toda uma classe de processos de impressão fotográfica em que todos compartilham um tipo comum de componente sensível à luz: a saber, um sal férrico - ou na linguagem química moderna, um sal de ferro (III) - de certos ácidos orgânicos, tais como ácido cítrico, tartárico, oxálico e ácidos” (2006, p. 54).

²³⁶ Com trabalho desenvolvido nos finais do século XVIII. Desconhece-se a data de nascimento e óbito.

²³⁷ Segundo Mike Ware no livro *Gold in Photography: The History and Art of Chrysotype* (2006).

and cloths, so producing on the deposits of the precious metal in both colloidal and specular forms. (2006, p. 36)²³⁸

Desta forma, entende-se a crisotipia não apenas como um sal férrico sensível à luz, mas também como um processo com capacidades de pigmentação que poderá apresentar nas suas provas diversas tonalidades, dos azuis aos magentas, passando também por tons alaranjados e violetas, de acordo com diferentes níveis de humidificação a que se sujeita a prova e fruto de uma relação direta entre os diferentes comprimentos de onda da luz e o tamanho das partículas do ouro, como relata Mike Ware (2006, p. 46).

A crisotipia, enquanto processo fotográfico que explora a sensibilidade à luz dos sais férricos, foi oficialmente concebida pelo cientista John William Herschel (1792-1871), a 15 de junho de 1842, altura em que publicou o tratado *Sobre a ação dos raios do espectro solar em cores vegetais, e em alguns novos processos fotográficos*, aceite para publicação pela Royal Society (Ware, 2006), três anos decorridos após as comunicações das invenções de Daguerre à Academia de Ciências Francesa, do processo de daguerreotipo e de Fox Talbot, à Real Society, do processo em papel salgado, em 1839.

Contudo, o primeiro estudo abrangente sobre o ouro, enquanto elemento, é atribuído ao cientista Michael Faraday (1791-1867), através da apresentação da sua palestra à Royal Society em Londres no ano de 1857: *Experimental Relations of Gold (and Other Metals) to Light* (1857)²³⁹ (Ware, 2006). Nela, Faraday sugere a disposição das partículas de ouro, quando expostas à ação da luz visível, para a formação de diferentes cores como o rubi, o verde, o violeta ou o azul, ao que Ware expressa: “Despite the variety of their colours, they are all composed of gold metal in differing states of dispersion, and it is possible to infer a correlation of colour with fineness of particle size.” (2006, p. 45)²⁴⁰

²³⁸ “Ela empregou uma variedade de agentes redutores inorgânicos quimicamente energéticos, tanto gasosos como líquidos, para reduzir sais de ouro e de prata embebidos em sedas e panos, produzindo assim sobre os depósitos de metal precioso em ambas as formas coloidais e especulares” (2006, p. 36).

²³⁹ Artigo presente em: <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/147/145.full.pdf>

²⁴⁰ “Apesar da variedade das cores, todas elas são compostas por metal dourado em diferentes estados de dispersão, e é possível inferir uma correlação de cor com a finura do tamanho da partícula.” (2006, p. 45)

A escassez de provas, a par da dificuldade técnica na execução, bem como o custo elevado da realização, contribuíram para o desaparecimento do processo de crisotipia até ao ano de 1984, ano em que o químico Mike Ware, com o apoio de uma bolsa de investigação apoiada pela Kodak (Kodak Photographic Bursary),²⁴¹ se dedica a explorar novas fórmulas químicas baseadas em antigos processos de impressão históricos. Como relata o próprio, o número de crisotipias que sobreviveu das experimentações de Herschel não ultrapassa as vinte e uma provas impressas, existindo também uma ou duas crisotipias experimentais que se sabe terem sido feitas por Hippolyte Bayard e por Robert Hunt (Ware, 2006).

Deste modo, Mike Ware é atualmente um dos protagonistas no ressurgimento da cultura de impressão fotográfica baseada em processos alternativos. Químico de formação, com doutoramento obtido no ano de 1965 em espectroscopia molecular, dedicou-se à investigação e ensino na universidade de Manchester onde obteve o grau de Professor catedrático (Ware [a], [em linha], s.d.).²⁴²

A sua pesquisa em processos fotográficos inicia-se na década de 80 do século XX, com o apoio da já referenciada bolsa de investigação atribuída pela *Kodak* em 1984. Esta funcionou como o impulso para a investigação em impressão com metais nobres, culminando com a invenção do novo processo *Argirotipo* (Ware [b], [em linha], s.d.)²⁴³ e a proposta de diferentes fórmulas químicas para alguns dos processos históricos, tais como a *platinotipia*, a *nova cianotipia* e a *nova crisotipia*.

Aprofundou os seus conhecimentos, partilhando-os com a comunidade fotográfica e académica através da publicação de dois livros: *The Chrysotype Manual* (2006) e o já referido *Gold in Photography: The History and Art of Chrysotype* (2006), literatura que serviu de base para o

²⁴¹ Informação disponível em: Ware, Mike, *Biographical Sketch* [s.d. a], Mike Ware [em linha], acedido em 10 de dezembro de 2015, disponível em: <http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Biographical.html>

²⁴² Informação disponível em: Ware [a], Mike, *Biographical Sketch* [s.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 10 de Dezembro de 2015, disponível em: <http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Biographical.html>

²⁴³ Informação disponível em: Ware [b], Mike, *The Argyrotype Process* [s.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 10 de Dezembro de 2015, disponível em: http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Argyrotype_Process.html

desenvolvimento experimental na componente de impressão através do processo da *nova crisotipia*, explorado nesta tese.

Numa comparação sua entre o processo de impressão em platina e a *nova crisotipia*, Ware expressa sucintamente o alto valor qualitativo da beleza e permanência das provas, impressas com recurso a pigmentos de ouro (Ware, 2006, p. 195). Para além do seu contributo na componente de impressão, Ware transmite a sua visão crítica, em manifesto publicado na sua página de internet, *An Ironic Manifesto* (Ware [c], [em linha], s.d.), opinando sobre a monocultura fotográfica analógica a que estamos sujeitos, por a mesma se encontrar subordinada, em quase exclusividade, ao recurso a imagens a preto e branco: “One of my purposes in developing this medium is to challenge the current presumption that monochrome photographs should invariably be black and white. In the 19th century, brown and cream was, as an inevitable consequence of the materials, the fashionable color scheme!” (2006, p. 195)²⁴⁴

Continuará por certo residual a impressão neste processo, tal como ao longo das últimas décadas se tem assistido a um decréscimo de impressões em processos analógicos. Este fenómeno deve-se ao monopólio tecnológico da fotografia digital, que a terminologia francesa determina, com uma maior precisão, como *photographie numérique* (fotografia numérica, i.e., fotografia assente num código binário de base matemática). Julgo assim ser fundamental a reflexão sobre os determinismos tecnológicos, reforçando a importância de incorporar a vertente artística na experimentação e na busca de caminhos alternativos àqueles que são ditados pelas *tendências* tecnológicas dominantes.

²⁴⁴ “Um dos meus objetivos no desenvolvimento deste *medium* é desafiar a suposição atual de que as fotografias monocromáticas devem ser sempre a *preto e branco*. No século 19, castanho e creme foram, como uma consequência inevitável dos materiais, os tons de cores na moda” (2006, p. 195).

5.3 A nova crisotipia e o monopólio tecno-cultural

Os modelos de impressão fotográfica em voga, os digitais, aliados a uma prática pouco pluralista do mercado, parecem promover uma aceitação inquestionável por parte daqueles que trabalham com o *medium* fotográfico. A sua rapidez, eficiência e elevado grau de qualidade seduzem o impressor, que se deixa convencer pelo material disponibilizado pela indústria fotográfica, a qual, lhe dá poucas alternativas.

No que à impressão analógica diz respeito, a indústria fotográfica, numa perspetiva de lucro, subordinou a sua pesquisa e investigação ao desenvolvimento de um único produto: “O papel em gelatina-haleta de prata. Por ser um *medium* eficaz, rápido e de qualidade aceitável.” (Ware [d], [em linha], s. d.) Nesse contexto, o caminho da experimentação analógica é hoje um campo menos permeável à hipótese ou à diferença, derivado também de alguma falta de massa crítica e da hegemonia do interesse económico. Verifica-se, então, uma certa monotonia ou, como Mike Ware expressa, “it also shows an unparalleled homogeneity: that is to say, it is monotonous in the literal sense” ([d], [em linha], s.d.).²⁴⁵

Deste modo, cria-se uma relação de dependência entre produtores e consumidores, deixando o impressor refém da química já preparada e do papel previamente sensibilizado, criando limitações na materialização das diferentes propostas fotográficas ou, e aqui explorando o conceito de *funcionário* de Vilém Flusser (1920-1991), relativamente ao utilizador da câmara fotográfica:

O aparelho da indústria fotográfica vai assim aprendendo pelo comportamento dos que fotografam, como programar cada vez melhor os aparelhos fotográficos que produzirá. Neste sentido, os compradores de aparelhos fotográficos são *funcionários* de aparelho da indústria fotográfica. (1998, p. 73)

Em antítese a esta realidade, o impressor em processos alternativos terá de trilhar um caminho distinto na sua recolha de materiais, o que lhe possibilita uma impressão fora do circuito comercial e uma emancipação

²⁴⁵ “Ele mostra também uma homogeneidade inigualável: ou seja, é monótono no seu sentido literal.” ([d], [em linha], s. d.).

relativamente ao conceito de Flusser, tal como Ware reforça: “Sensitized materials for the alternative photographic processes are not produced industrially – or they ceased to be a century ago – so they must be produced by the users themselves.” (2006, p. 199)²⁴⁶ Numa óptica de mercado, o digital acaba por dominar todas as formas de impressão existentes, assim, a impressão tradicional, em papel fotográfico *preto & branco*, vê-se forçada a reinventar-se, confrontada com a descontinuidade das ofertas de mercado. Como Lyle Rexer afirma, “Without a strong conceptual edge, silver photography will become an alternative process, like daguerreotype.” (2001, p. 3)²⁴⁷ No processo de impressão digital, a intervenção humana diminui, sendo mediada pelo equipamento, cuja manipulação aparentemente se torna mais simples, prática e eficaz, pelo que se impõe a referência a esta questão para assinalar o determinismo inerente ao software e ao hardware ou a um afunilar de opções técnicas e, logo, criativas, no que à impressão diz respeito.

Num processo histórico de impressão, e de um modo oposto à perspectiva do imediato, a eficiência é substituída pela lentidão, como alude Ware no seu manifesto *Alternative Printing: A Conspectus* (1991):

Compared with modern silver-gelatin printing, the conspicuous disadvantage of most alternative processes is their low 'speed' in the photographic sense, because the sensitivity of the coatings to light is about a million times less than that of bromide enlarging papers. ([e], [em linha], s.d.)²⁴⁸

Existe ainda um outro dado fundamental que coloca a impressão em processos alternativos numa posição contracultura relativamente ao digital: a manualidade como gesto inerente ao fazer da impressão.

Segurar no pincel e espalhar uniformemente toda a química sobre o papel obedece a uma relação direta do autor com diversas variáveis, como a textura do papel, a composição da solução ou os fios do pincel. Deste modo, imprimir através de um gesto manual adquire uma dimensão quase perdida

²⁴⁶ “Os materiais de sensibilização para os processos fotográficos alternativos não são produzidos industrialmente - ou 2006, p. 199)

²⁴⁷ “Sem uma forte enquadramento conceptual, a fotografia de sais de prata tornar-se-á um processo alternativo, tal como o daguerreótipo.” (2001, p. 3)

²⁴⁸ “Em comparação com a moderna impressão em gelatina-sais de prata, a desvantagem evidente da maioria dos processos alternativos é a sua baixa “velocidade” no seu sentido fotográfico, porque a sensibilidade das soluções à luz é cerca de um milhão de vezes menor do que a dos papéis de ampliação de brometo.” ([e], [em linha], s.d.)

na fotografia atual, já que o meio digital tende a ficar refém de um circuito que não lhe dá expressão física: preso nos arquivos digitais, nos dispositivos de visualização, nos cartões de memória, etc. Tal como Hans Belting afirma relativamente à desmaterialização das sociedades digitais, “o centro de gravidade desloca-se assim, definitivamente, da coisa para a imagem. As imagens transmutam-se em símbolos e, ao mesmo tempo, em máscaras de informação incorpórea.” (2011, p. 24)

Esta ideia é igualmente expressa por Flusser, na sua concepção sobre a desmaterialização das sociedades pós-industriais e sobre o mero valor informativo das imagens fotográficas:

A fotografia enquanto objecto tem um valor desprezível. Não faz sentido querer possuí-la. O seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objecto pós-industrial: o valor transferiu-se do objecto para a informação. A *pós-indústria* é precisamente isso: desejar a informação e já não os objectos. (1998, pp. 67, 68)

Contudo, numa sociedade hipervisual, considero fundamental reatribuir o valor à materialização da imagem, sob pena de nada restar para as futuras gerações recordarem. Com isto, o resultado final não se resumirá ao valor informativo da imagem, mas também ao significado do objeto *per se*, gerando-se elos entre os primórdios da proto-história fotográfica e a era atual, numa simbiose entre o ato pictórico e a imagem fotográfica.

Independentemente de todo o progresso tecnológico, continua a fazer sentido discutir o valor da singularidade. Mais do que olhar para o passado, interessa visualizar o futuro, descortinando qual será o lugar de uma impressão realizada de um modo lento, árduo, com possíveis falhas, mas, inquestionavelmente, detentora de uma durabilidade acima da média e de uma técnica ímpar e rara no campo da arte visual. Fazendo minhas as palavras de Mike Ware: “In justifying such a project, therefore, I hope to show that the unique characteristics displayed by this medium can qualify it for a place within those specialized areas of photographic practice that are concerned with fine art and archival documentation.” (2006, p. 197)²⁴⁹

²⁴⁹ “Ao justificar um projeto como este, espero demonstrar que as características únicas expostas por este *medium* permitem qualifica-lo dentro das áreas especializadas da prática fotográfica relacionadas com obras de arte e documentação em arquivo.” (2006, p. 197)

No âmbito de um processo detentor de uma expressão e dimensão poética, que se enquadra dentro da linguagem visual contemporânea (o que pode ser facilmente verificado pelo crescente número de artistas que hoje se dedica à impressão em processos alternativos), interessa difundir a prática da nova críotipia não só porque ela é o produto de um conhecimento diferenciado, mas também porque a sua prática assenta na qualidade, na durabilidade, na singularidade, na raridade e, em última instância, na materialidade.

5.4 Extinção ou renascimento

Para melhor sustentar a opção de recorrer a um processo de impressão artesanal para dar vida à série *Indumentária*, irei de seguida ensaiar a relação entre o espaço ocupado pelas culturas dominantes e a sobrevivência de fenómenos minoritários, como é o caso de inúmeros dialetos em vias de extinção.

Em geral, e um pouco por todo o mundo, assistimos a um processo de extinção linguística aparentemente inevitável, que de certo modo contraria o crescimento populacional a nível global.²⁵⁰ Por outras palavras, nesta batalha de culturas entre um elemento predominante, as culturas mais influentes, e um elemento minoritário, as culturas mais pequenas, há uma relação de forças que se traduz na aniquilação do mais fraco. Como nos diz o antropólogo André Leroi-Gourhan sobre a transmissão da oralidade:

O corpo de conhecimento do grupo é o elemento fundamental da sua unidade e da sua personalidade, e a transmissão deste capital intelectual representa a condição necessária para a sua sobrevivência material e social. A transmissão reporta-se à hierarquia das cadeias operatórias. (Gourhan, 1983, p. 59)

Com efeito, a supremacia dos idiomas mais falados e demograficamente mais representados, anulam os menos representados e, logo, possuidores de uma menor expressão cultural. Atente-se, por exemplo, no panorama nacional, no caso da língua mirandesa, assinalado por João Leite de Vasconcelos (1858-1941), quando nos diz que “os mirandeses falam o mirandês entre si, empregando o português quando se dirigem a estranhos” (Vasconcelos [em linha], 1890, p. 154). Estes são dialetos que se extinguem, passando à categoria de línguas mortas, pela morte dos seus últimos falantes, ou moribundas, pela quase inexistência de herdeiros dessa cultura. Encontram-se circunscritas a pequenas comunidades, com uma identidade

²⁵⁰ Tal como podemos atestar na consulta à plataforma da Unesco: *Atlas of the World's Languages in Danger* [s.d.] Unesco, acedido em 15 de dezembro de 2015, disponível em: <http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php?hl=en&page=atlasmap>

cultural manifesta por meio das palavras com que comunicam, na manutenção do seu código ancestral.

Basta haver uma ruptura, como a não sucessão cultural dos seus praticantes, para desaparecer o sentido utilitário de uma língua que assim passa a constar apenas dos arquivos da memória humana ou é conservada, no melhor dos casos, em arquivos físicos, sob formas de gravação áudio ou através do seu registo escrito.

Por analogia e pensando que uma língua se expressa de múltiplas formas, procurarei refletir sobre um outro tipo de comunicação, a fotografia e os seus suportes materiais, de modo a tentar propor novas utilizações que permitam manter vivo o legado dos processos analógicos.

Tradicionalmente, a utilização de meios fotográficos assenta maioritariamente em processos mecânicos. A câmara fotográfica analógica, bem como o seu suporte sensível, a película, guardam vestígios de um fazer que é, essencialmente, lento e dedicado. Atualmente, e após a revolução tecnológica, deu-se um efeito metamórfico, passando o suporte fotográfico de um elemento orgânico – os elementos químicos e a celuloide –, para um suporte eletrónico – os algoritmos e a escrita binária.

A artista Tacita Dean evoca esta problemática na sua curta-metragem rodada em película de 35 mm, *FILM* (2011), ao propor uma discussão acerca do valor criativo e da materialidade do *medium*, em antagonismo à sua gradual substituição pelas novas tecnologias digitais. A autora traça, no seu experimentalismo visual (através de técnicas de mistura de filme a cores e a preto e branco, com sobreposição de diferentes camadas e pintura à mão sobre película), uma poética da imagem que remete para um mundo onírico, carregado de expressão visual e múltiplos significados. Com as suas palavras, Dean dá conta da relação que possui com o suporte material do filme, em oposição ao digital: “Film and digital are just different medium, they are very intrinsically different, they are made differently, they seem differently.” (Dean [em linha], s.d.)²⁵¹

²⁵¹ “Filme e digital são simplesmente *médiuns* diferentes, são intrinsecamente muito diferentes, são realizados de forma diferente, aparentam de forma diferente.” (Dean [em linha], s.d.)

Como numa língua em uso, a fotografia, na sua componente analógica, entrará em extinção se não for executada, explorada e comunicada. O interesse na manutenção deste tipo de prática não deverá estar desligado da exploração das diferentes características próprias deste suporte, como sejam: o próprio processo de pensamento que antecede a captura e que, no analógico, é particularmente dependente de uma boa leitura fotométrica; o ritual inerente ao processo de avanço e recuo dos fotogramas; a não visualização imediata das imagens capturadas; bem como a textura, profundidade, odor e tateabilidade que caracterizam a prova impressa em processos analógicos.

Mas não serão estas as características que permitirão a sua sobrevivência num mundo dominado atualmente por uma língua mais forte, o código digital. Antes, a sua preservação poderá relacionar-se com a valorização de outras características, já anteriormente mencionadas, como a sua durabilidade e singularidade. No entanto, não quero deixar de notar que quando me refiro à durabilidade do meio analógico, falo sobretudo de provas impressas artesanalmente com recurso a metais nobres, altamente resistentes a transformações moleculares por ação de agentes externos.

Por outro lado, tal como o corpo humano caminha no sentido de uma lenta oxidação, o filme e a imagem impressa têm tendência a desgastar-se e a envelhecer, já que se os seus elementos orgânicos são particularmente suscetíveis à passagem do tempo, que os deteriora. Não deixo de ter consciência de que o vestígio do passar do tempo que se imprime no suporte analógico (como os riscos, a humidade, ou o desvanecimento da imagem) é por muitos tratado não só como um valor singular, mas, também, como um elo de ligação com a memória do passado. Julgo pertinente acrescentar que há uma usurpação de um sentido nostálgico que a fotografia não tem que ter.

No processo analógico falamos de uma relação orgânica com o material e admitimos a participação do erro, inclusive deixando que ele informe a noção que vamos tendo de unicidade e raridade. Assim, julgo que abandonar parte desta relação ou aderir a práticas estandardizadas, sejam elas analógicas ou digitais, será sempre redutor. Na verdade, qual a validade de falarmos todos a mesma língua se, para tal, silenciarmos a riqueza expressa na nossa diversidade cultural?

5.5 Para uma perspetiva contemporânea

O significado dos processos alternativos em fotografia não se reduz à componente de impressão, antes pode incidir no uso e exploração de materiais fotossensíveis considerados obsoletos até à bem pouco tempo. Esse carácter experimental é uma das motivações que leva os autores a recorrerem a esta prática, que potencia o gesto expressivo do autor numa cultura visual contemporânea.

Com este cariz experimental, são exploradas novas linguagens e cartografados novos territórios, como descreve Tom Persinger:

Artistic vision curiosity and knowledge of history and photographic lineage motivates these photographers. The most artistically successful move beyond the novelty of process to a careful consideration of how subject, content, and process (form) can unite in the creation of their work. (2014, p. 11)²⁵²

Esta “nova” ordem visual, longe de ser inovadora, é, antes, um reinventar de uma prática de reinterpretação do mundo através de diversas propostas surgidas em redor do globo.

Comunidades online, como o *f295*²⁵³ ou o *Alternative Photography*,²⁵⁴ contribuem para a difusão e expansão desta vertente da cultura fotográfica. Fazem-no tanto a um nível mais conceptual, ao dar a conhecer o universo dos trabalhos expostos com o recurso a entrevistas (no caso da plataforma *f295*), como num prisma de divulgação de trabalhos realizados, com destaque para a componente mais tecnicista de elaboração e realização prática de cada processo (no caso da comunidade virtual *Alternative Photography*).

No fundo, trabalhar com processos envolverá uma relação com o *medium*, não unicamente experimental, mas envolta também de um carácter mais profundo com o significado do fotográfico, conforme acrescenta o autor anteriormente mencionado: “These photographers are not only creating their

²⁵² “Visão artística, curiosidade, conhecimento da história e uma linhagem fotográfica motivam esses fotógrafos. O movimento artisticamente mais bem sucedido suporta-se para além da novidade do processo numa análise cuidadosa de como o tema, conteúdo e processo (forma) podem unir-se na criação do seu trabalho.” (2014, p. 11)

²⁵³ Ver em: <http://f295.org/home/>

²⁵⁴ Ver em: <http://www.alternativephotography.com/wp/>

work upon three-legged stool of subject, content, and process (form), but are simultaneously investigating the medium's three constituent elements of light, time and the apparatus" (Persinger, 2014, p. 14).²⁵⁵

Dentro desta linha de pensamento, é possível encontrar múltiplas propostas contemporâneas, das quais destacarei apenas dois autores, pela sua amplitude de contextualização numa prática artística atual: Richard Mosse e Cathleen Naundorf.

O artista Richard Mosse, no seu projeto fotográfico *Infra* (2011) e, posteriormente, na instalação vídeo *The Enclave* (2014), explora a plasticidade inerente a um filme infravermelho:

It is shot in 16 mm infrared film, color infrared film. It was used primarily for camouflage detection and it was designed in collaboration with U.S. military in the 40's, early 40's during World War II, and this special technology was able to register infrared light which is invisible to human eye, is reflect of the chlorophyll in green plant, wealthy green plants thereby they were able to identified the enemy even in the landscape, Kodak discontinued in 2009. (Frieze [em linha], 2013)²⁵⁶

Esta opção transporta-nos para um mundo paralelo, apenas passível de observar dada a sensibilidade acrescida da película, que regista um comprimento de onda para além do espectro visível, situado aproximadamente entre os 720 e os 790nm. Como Mosse também refere, esta "realidade paralela" permite-lhe construir *narrativas alternativas*. Assim, e com recurso ao filme infravermelho, Mosse representa a dura realidade de um cenário de guerra, o da República Democrática do Congo, sob um tom magenta, tom este conotado habitualmente com outro tipo de conteúdos, de cariz feminino. Como refere Mosse:

²⁵⁵ "Estes fotógrafos não estão apenas a criar o seu trabalho assente em três pilares: assunto, conteúdo e processo (forma), mas investigam simultaneamente os três elementos constitutivos do *medium* como a luz, o tempo e o aparelho" (Persinger, 2014, p. 14).

²⁵⁶ "É filmado em filme infravermelho de 16 milímetros, filme infravermelho de cor. Foi usado principalmente para a detecção de camuflados e foi concebido em colaboração com militares dos EUA na década de 40, início dos anos 40, durante a Segunda Guerra Mundial, e esta tecnologia especial era capaz de registar luz infravermelha, a qual é invisível ao olho humano, que refletia a clorofila da planta verde, das plantas verdes saudáveis. Assim, eles eram capazes de identificar o inimigo, mesmo na paisagem, a Kodak descontinuou-a em 2009." (Frieze [em linha], 2013)

In some respects, my work in Congo has been a parody of photojournalism, an attempt to question that belief system. But I was also sick of myself, of my monumental approach. My images were so hyper-focal, big, and masculine. I wanted to subvert myself, ultimately. That's one of the reasons why I chose to use this pink, kitschy aesthetic, because I realized that war photography is an essentially macho thing. I wanted to do it in such a way that's feminized. It was really an assault on my own comfort zone. And through that, you start to bring yourself into the unknown. (Frost [em linha], 2014)²⁵⁷

Este experimentar fora da *zona de conforto*, a que Mosse alude, é prática inerente a uma pesquisa artística feita com integridade e que questiona os limites da linguagem fotojornalística e da interpretação que fazemos da veracidade fotográfica, potenciando propostas inovadoras.

No caso de Richard Mosse, a componente *alternativa* refere-se não à impressão, mas à captura em película descontinuada, a qual apresenta resultados e sensações fora do eixo central das propostas visuais existentes, mapeando deste modo um novo território no campo das artes visuais.

Uma outra abordagem é explorada pela fotógrafa Cathleen Naundorf na sua série *Un Rêve de Mode* (2005-2011). A autora expressa a singularidade da impressão, realizada através da técnica de transferência de uma imagem Polaroid para uma folha de papel de algodão, produzindo imagens belas, imperfeitas e únicas.

Na sua linguagem visual, Naundorf interliga o mundo da alta-costura com uma perspectiva fotográfica autoral, resgatando uma técnica acessível – a do instantâneo –, do seu uso corrente, e elevando-a ao campo da arte. Em prol da sua expressão artística, vincadamente poética e, diria mesmo, ligada a uma dimensão mágica ou irreal, criando a autora uma marca singular, com a exploração da técnica particular, do processo fotográfico em questão.

²⁵⁷ “Em alguns aspectos, o meu trabalho no Congo tem sido uma paródia ao fotojornalismo, uma tentativa de questionar essa crença. Mas também estava cansado de mim mesmo, da minha abordagem monumental. As minhas imagens eram tão hiperfocais, grandes e, masculinas. Em última análise, queria subverter-me a mim próprio. Essa é uma das razões por que escolhi usar este cor-de-rosa, de estética kitsch, porque percebi que a fotografia de guerra é algo essencialmente machista. Queria fazê-lo de uma forma afeminada. Foi realmente um assalto à minha própria zona de conforto. E através disso, comesas a trazer-te para o desconhecido.” (Frost [em linha], 2014)

6. Conclusão

No culminar desta investigação sobre artes visuais, neste caso em concreto sobre a fotografia, interessa refletir sobre alguns aspetos inerentes à mesma, no sentido de compreender como esta proposta prática, realizada no contexto académico, se pode tornar independente de outras formas de investigação no contexto universitário.

A lógica teórico-prática aqui presente vigorava já noutros campos de investigação académica, em que dificilmente a componente teórica da pesquisa se pode dissociar da sua componente experimental. Julgo que é essa mesma lógica que subjaz à proposta aqui em discussão, já que para ter um pensamento autónomo é preciso ser capaz não só de aprofundar e verificar as hipóteses formuladas, mas também de dar expressão a uma linguagem artística, que se orienta por um conjunto diferente de princípios.

Deste modo, nesta pesquisa propus-me teorizar sobre um pensamento inerente ao *fotográfico*, expresso no desenvolvimento e apresentação da componente prática – a obra fotográfica –, a qual se relaciona diretamente com a componente teórica investigada.

Existe assim uma natural interligação entre a componente escrita da tese – a qual aprofunda uma visão sobre o estado da arte e contextualiza o nascimento da obra apresentada, ao mesmo tempo que faz uma reflexão teórica sobre a abordagem fotográfica ao tema *indumentária* – e a componente prática – onde se ensaiam caminhos para uma proposta fotográfica em que a indumentária é central.

Neste contexto, parece-me fundamental vincar que o cerne desta investigação se encontra na apresentação da obra prática. Elaborei assim um estado da arte e uma metodologia em que me proponho abordar as diversas questões inerentes à investigação prática, tais como: as tipologias, o arquivo, o trabalho de campo e, finalmente, os processos de impressão fotográfica.

No que diz respeito às conclusões sobre a componente fotográfica, devo antes de mais ressaltar que se procurou explorar a diversidade visual das identidades existentes no território, visto que se trata de um projeto fotográfico com enfoque numa temática universal: a questão da indumentária enquanto elemento diferenciador de um grupo ou do indivíduo.

Paralelamente, é aprofundada uma perspectiva sobre o ato de fotografar que visa refletir sobre o que se entende por *identidade fotográfica*. Nesse sentido, as propostas aqui colocadas à consideração assentam maioritariamente em parâmetros como: a plasticidade da imagem, o grafismo visual, a representação do indivíduo e do grupo, a exploração da singularidade e a relação entre o autor e o território cultural e político-social que o mesmo ocupa.

No que diz respeito ao processo criativo, o caminho para a materialização do objetivo a que me propus teve necessariamente um cariz empírico e experimental, uma vez que houve necessidade de testar fórmulas na captura, na visualização das imagens e na sua concretização, através do ato repetido, por sua vez assente na busca de tipologias. Estes procedimentos ocorreram umas vezes com sucesso, outras com erro. Como tentei demonstrar no decorrer da análise da obra prática, do êxito adveio uma certa continuidade, num padrão resultante da consciência do erro.

Foram estes os mecanismos que criaram os alicerces para um pensamento operativo, estruturado numa lógica pessoal, que tentei descrever ao longo desta tese.

Apesar da vertente experimental, e muitas das vezes espontânea, que marca a componente prática deste projeto de investigação, no essencial, os mecanismos de representação repetem-se. As diferentes paisagens humanas, abordadas em diferentes latitudes e longitudes, contribuem para a representação dos diversos imaginários coletivos, filtrados pelo ponto de vista subjetivo do fotógrafo, gerando uma fusão entre realidades imaginadas e construídas através da imagem fotográfica, naquilo que designei por *fotografia documental imaginada*.

Olhar o mundo através de aparatos técnicos – a câmara analógica e a sua lente –, define certamente um modo de observar e, principalmente, enquadrar a realidade ao nosso redor. A partir do seu lugar, o fotógrafo cria assim pontes em relação ao espaço dos outros, que lhe permitem interferir e manipular aquilo que vê.

Feita esta aprendizagem do exterior, o fotógrafo é então capaz de interiorizar um dado código visual e, subsequentemente, dar expressão a um projeto que se quer ver materializado com independência e rigor.

Em suma, esta proposta visual pretende colocar em diálogo dois factos culturais: um deles popular e disseminado, a indumentária, a partir do qual somos capazes de estabelecer um certo mapa cultural claramente subjetivo; e a visual, neste caso focada no papel desempenhado pelo *medium* fotográfico e naquilo que acerca dele se entende como uma cultura da modernidade.

Nesta proposta de investigação, nunca houve a intenção de pensar o vestuário a partir de testemunhos históricos ou críticos, mais ou menos moldados às metodologias das ciências sociais, do foro etnográfico, antropológico ou sociológico. Outros o têm feito com precisão, e certamente, não teria eu as ferramentas metodológicas adequadas. Antes se procura, a partir das microculturas representadas, dar expressão a uma prática artística assente na imaginação e numa experimentação assumida sobre o tema proposto no campo das artes visuais.

No fundo, a indumentária dá visibilidade àquilo que vai no nosso espírito, tal como uma construção fotográfica, que evidencia uma parte do mundo, negligenciando outra. A nossa existência está constantemente a relacionar-se com elos invisíveis, onnipresentes, apelidados de cultura e de experiências de vida que conduzem a opções.

Assim, a perspetiva fotográfica apresenta um modo de ver assumidamente parcial do mundo, tal como é igualmente parcial a sociedade de informação onde coexistimos, motivando estratégias de comunicação ou indo ao encontro de outros interesses.

Sobre este tipo de manipulação da imagem fotográfica se tentou refletir nos diversos casos de estudo presentes nesta tese, onde se questionam os pressupostos inerentes à linguagem fotográfica, colocando em causa a possível veracidade ou ética contida na informação presente nas imagens.

De facto, as características polissémicas da fotografia estão em permanente confronto ao longo de toda esta pesquisa visual, uma vez que nunca se deixou de levantar questões sobre as diferentes interpretações que decorrem de uma dada imagem. Neste sentido, o pensamento de Barthes revelou-se estrutural, ajudando a compreender como os códigos da linguagem visual transportam consigo mensagens que podem ser

percepcionadas ou ignoradas, consoante a intenção e a profundidade da análise sobre o signo mostrado. Assim sendo, a fotografia, nunca deixa de ser uma representação ficcionada daquilo que entendemos como representação da realidade, ou da cultura onde nos inserimos.

Mas é também polissémico o código de leitura da indumentária e pensar na identidade de cada um destes códigos é assim olhar e comunicar com algo que ocupa uma posição central na vida e existência de todo o ser humano. Embora ela surja por razões de sobrevivência e de defesa do corpo relativamente aos elementos externos (mais ou menos naturais), e por questões emocionais ou sociais, todos compreenderemos que a indumentária é indissociável de uma busca de elementos estéticos ou culturais para adorno e comunicação.

Naturalmente, será impossível neste tipo de proposta visual abranger todo o espectro de dimensões que são contaminadas pelo tema da indumentária. Deste modo, a reflexão e o entendimento que aqui foi sendo articulado, foi alicerçado não apenas no que li e pesquisei, mas igualmente na minha experiência ou testemunho pessoal, resultante das conclusões e observações que retirei da componente de trabalho de campo apresentada nesta investigação.

Um dos fatores que foi confirmando a pertinência da minha investigação foi a necessidade de existirem novos olhares sobre esta temática. Ao longo da concretização das diferentes capturas, fui tendo a percepção de que estava a lidar com uma temática muito pouco consensual, insuficientemente discutida e merecedora de múltiplos ângulos de análise. Há certamente signos, questões sociais e culturais que não podemos dissociar da roupa utilizada, uma simbologia que muda com frequência de local para local pelo mundo afora, evidenciando a necessidade de uma reflexão contextual para uma correta interpretação da mensagem, neste caso sob a forma de vestuário.

O que importará aqui reter é que as roupas e os adereços que usamos, para além de uma função primária, desempenham também uma função simbólica e é nessa dimensão que o código da indumentária precisa de interpretação, de modo a adquirir significado.

O ponto de vista fotográfico (fulcral na minha prática, análise e discurso) permite assim um olhar comparativo e ampliado sobre um assunto que frequentemente se esgota num primeiro olhar. Com um “segundo olhar”, criado pelo tempo fotográfico, há detalhes, subtilezas de formas, micro-gestos ou outros elementos que ganham novo detalhe e expressão, particularizados na visualização da imagem fotográfica, antagónica à efeméride do olhar passageiro.

Para além da primeira camada inerente ao assunto fotografado, a indumentária dos transeuntes, foram exploradas outras camadas que não deixam de estar também presentes nas imagens.

Deste modo, na série *Indumentária* foi explorado um processo de impressão fotográfica contemporâneo denominado nova crisotipia. Esta escolha relaciona-se com a necessidade de contra-argumentar o determinismo tecnológico e explorar novas alternativas no campo da cultura fotográfica, ao nível do processo de criação e estruturação do projeto.

A complementaridade com a impressão digital, presente na série *Negativos*, expõe ao mesmo tempo uma noção extensível da identidade do *medium*, presente nas dicotomias analógico/digital ou manual/mecânico.

A liberdade de experimentação na componente de impressão viabilizou um campo alargado no desenvolvimento plástico da obra. Assim, foi possível explorar a impressão manual, singular e autoral, em contra articulação com o paradigma atual de uma economia que influencia a fotografia através da pressão exercida pelas indústrias promotoras da tecnologia digital, as mesmas que tornam os processos de execução fotográfica cada vez mais simplificados, desvinculando uma componente mais orgânica na fotografia, presente na figura do impressor artesanal, que através do gesto e da manualidade interage com a prova impressa.

Em suma, julga-se que as características existentes nas impressões, de acordo com este novo processo, podem ser capazes de transmitir um cunho próprio às imagens, ampliando a proposta para uma outra dimensão do processo criativo assente na utilização do gesto, na manufatura da prova impressa, como um dos elementos fulcrais da conceptualização da obra.

A realização de um levantamento visual focado no tema da investigação tornou assim possível a conjugação de diferentes perspetivas e

abordagens, as quais, interligam as imagens mentais idealizadas, as possibilidades técnicas da câmara e de impressão, com o mundo que me rodeia.

Desta forma, a investigação teórica permitiu uma prática fotográfica que levou à descoberta de novos caminhos, conduzindo esta, por sua vez, à partilha daquilo que também eu não conhecia e vim a encontrar entre ruas e esquinas, aldeias e cidades.

Nesta confluência de técnica, ciência e arte, constitui-se assim um novo arquivo, ou “anarquivo”,²⁵⁸ detendo como principal elo agregador diversos registos sobre a indumentária em Portugal na segunda década do século XXI. Anarquivo esse, que fala diretamente sobre o seu autor, mas não deixa também de favorecer, no rigor estrutural das suas opções, a criação de uma lógica rítmica, através da comparação crítica das diversas realidades convocadas pelas fotografias.

²⁵⁸ Termo cunhado por Zielinski e já referido no capítulo 3, p. 76.

6.1 Conclusão do trabalho artístico desenvolvido

Fórmula expositiva final e introdução à série A Indumentária.



Figura 80: Ousilhão#7 (2009)

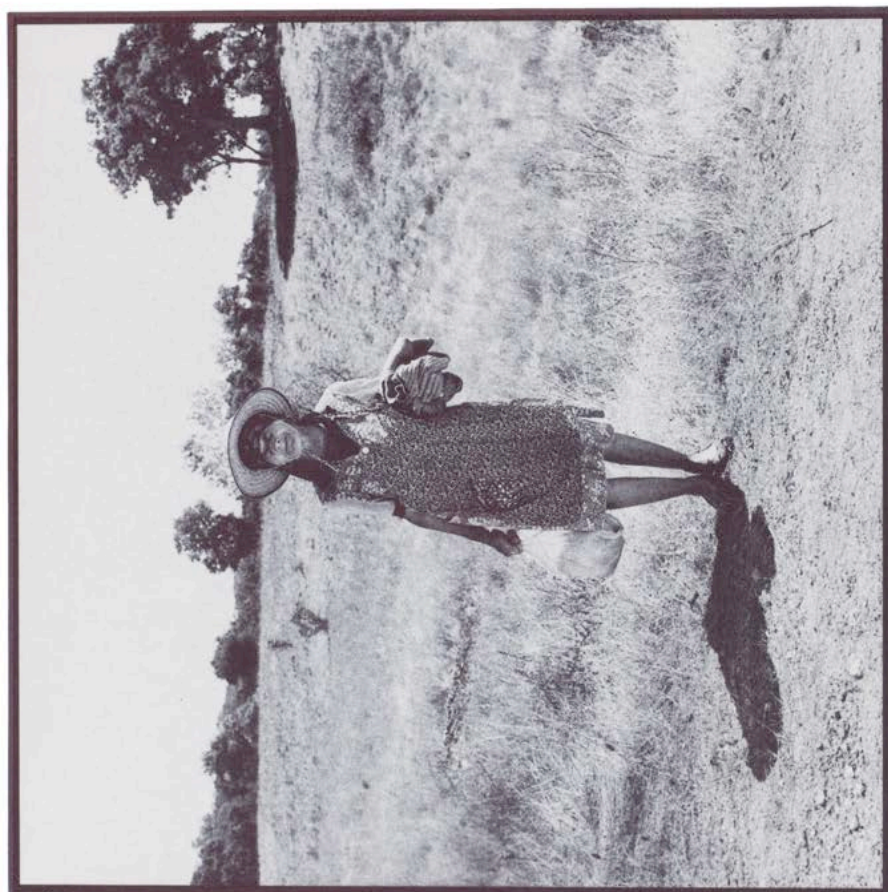


Figura 81: São Francisco da Serra#1 (2011)



Figura 82: Vila da Marmeleira#3 (2013)



Figura 83: Videmonte2#2 (2013)



Figura 84: Golegã1#3 (2012)

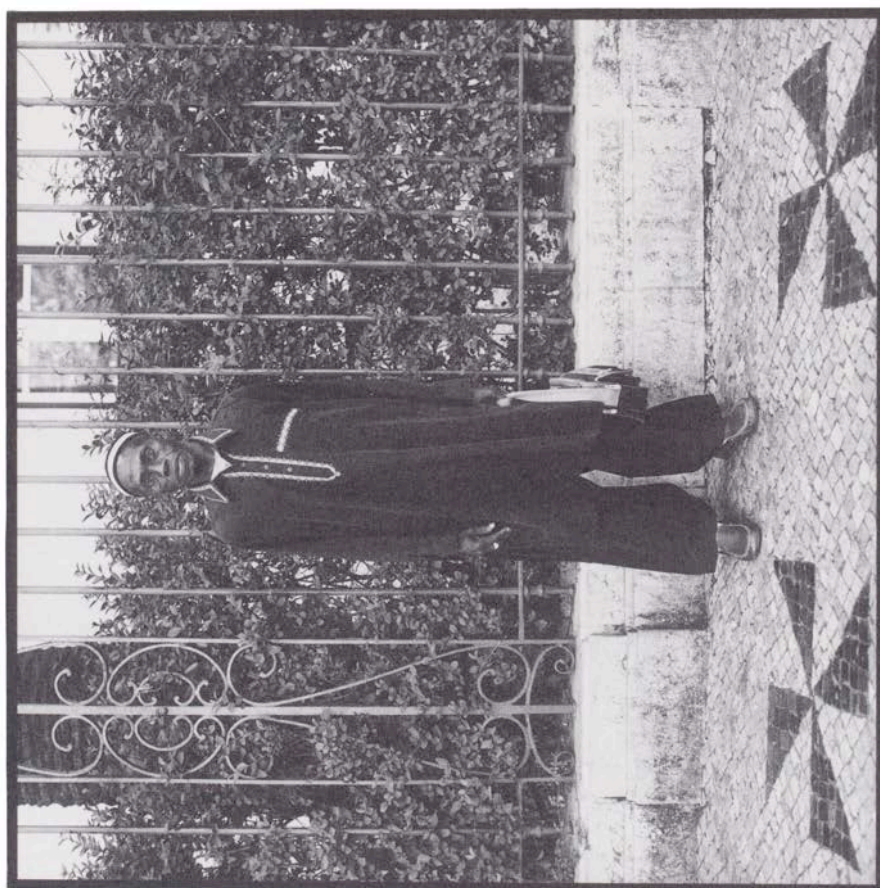


Figura 85: Lisboa#1 (2013)



Figura 86: Golegă1#8 (2012)



Figura 87: Lisboa#8 (2013)



Figura 88: Golegã2#1 (2012)



Figura 89: Lisboa#4 (2013)



Figura 90: Golegã2#10 (2012)

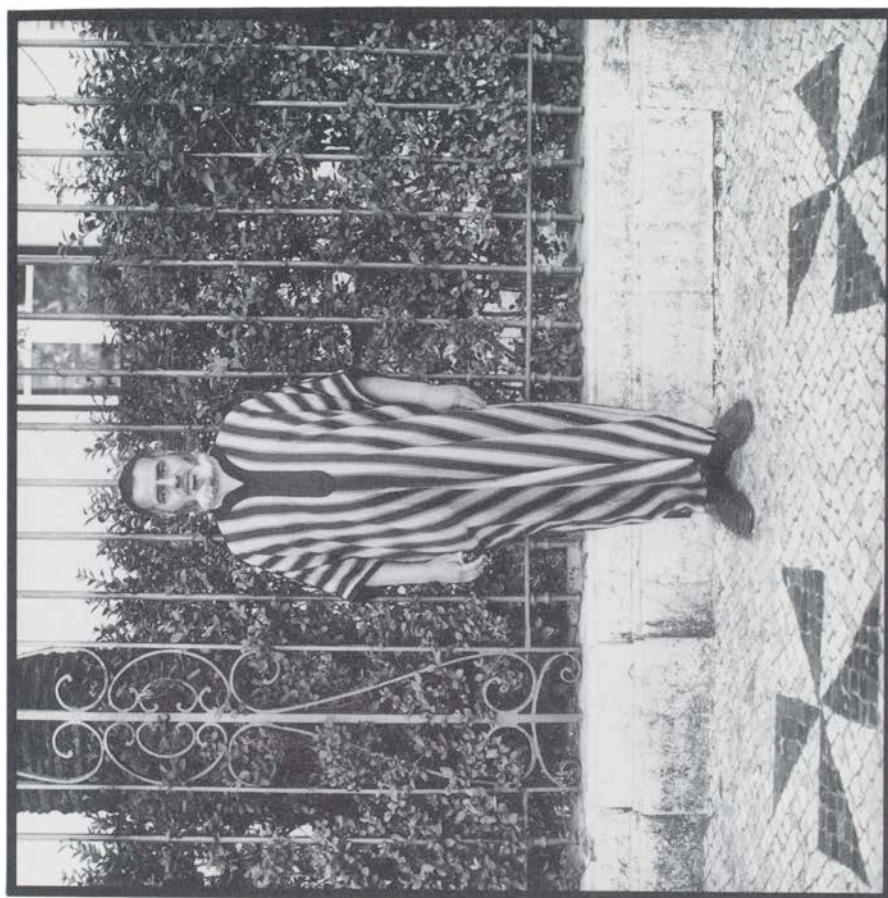


Figura 91: Lisboa#2 (2013)



Figura 92: Viana do Castelo1#2 (2013)



Figura 93: Videmonte2#8 (2013)



Figura 94: Viana do Castelo1#5 (2013)

Bibliografia

Adams, Ansel, *The Print: Ansel Adams Photography Series; Book 3* [1995], Little, Brown and Company, Nova Iorque/Boston.

Adam, Hans Christian, *Karl Blossfeldt: The Complete Published Work* [2001], Taschen, 2014, Colónia.

Alexandre, Isaac, *Os Mecanismos da Tradição*, in Câmara Municipal da Nazaré-Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso (eds.), *O Traje do Litoral Português* [catálogo] (pp. 32-39), Printmor, d.d., Nazaré.

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo* [1983], Edições 70, 2012, Lisboa.

Augé, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* [1992], Editora 90º, 2009, Lisboa.

Baudelaire, Charles, *A Invenção da Modernidade: Sobre Arte, Literatura e Música* [1859], Relógio D'Água Editores, 2006, Viseu.

Barthes, Roland, *A Câmara Clara* [1980], Edições 70, 2012, Lisboa.

Barthes, Roland, *O Óbvio e o Obtuso* [1982], Edições 70, 2014, Lisboa.

Basilov, Vladimir, *Ásia Central de Expressão Turca*, In Ioan Lewis, [et al.], *O Homem no Mundo: Os Povos de Todo o Mundo: Suas Origens, Culturas e Crenças*, (pp.130,131), Editorial Verbo, 1983, Lisboa/S. Paulo.

Belting, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* [2001], Princeton University Press, 2011, Nova Jersey.

Belting, Hans, *A Verdadeira Imagem* [2006], Dafne Editora, 2011, Porto.

Benjamim, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* [1936], Relógio D'Água, 1992, Lisboa.

Botelho, João, *Museu do Traje de Viana do Castelo* [Catálogo, 2010], Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2012, Viana do Castelo.

Braga, Teófilo, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições, Volume I, Capítulo V* [1885], Dom Quixote, 1985, Lisboa.

Brandão, Raul, *Os Pescadores* [1923], Estante Editora, 1989, Estarreja.

Breton, André, *Manifestos do Surrealismo* [1962], Edições Salamandra, 1992, Lisboa.

Breton, André, *O Amor Louco* [1937], Editorial Estampa, 1971, Lisboa.

Bronowski, Jacob, *Magia, Ciência e Civilização* [1976], Edições 70, 1986, Lisboa.

Buchloh, Benjamin, *Lost Evidence: Thomas Struth's Photographs & the Incommensurable*, in Thomas Struth [catálogo, pp. 5-10], Marian Goodman Gallery, 2010, Munique.

Calado, Jorge, *Olhares Estrangeiros* [Catálogo], Culturgest, 2005, Lisboa.

Cabbane, Pierre, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* [1967], Assírio & Alvim, 2002, Lisboa.

Crone, Rainer; *Traveling in Portugal*, in Rainer Crane, Stanley Kubrick: Drama & Shadows: Photographs, 1945-1950 (pp. 126-131), Phaidon Press, 2005, China.

Connerton, Paul, *Como as Sociedades Recordam* [1989], Celta Editora, 1993, Lisboa.

Correia, Conceição; Roquete, Catarina, *Michel Giacometti: 80 Anos, 80 Imagens*, in António Carvalho; Carla Fernandes; Maria Júdice, Michel Giacometti: 80 Anos, 80 Imagens (pp. 11-16) [catálogo], Câmara Municipal de Cascais; Museu da Música Portuguesa; Casa Verdades de Faria, 2009, Lisboa.

Cortesão, Jaime, *Portugal - A Terra e o Homem* [1966], Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Sociedade Industrial Gráfica Telles da Silva, Lda., 1987, Lisboa.

Debord, Guy, *A Sociedade do Espetáculo* [1967], Edições Afrodite, 1972, Lisboa.

Deleuze, Gilles, *A Imagem-Movimentos, Cinema 1* [1983], Assírio & Alvim, 2004, Lisboa.

Deren, Maya, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicit Book Shop Press, 1946, Nova Iorque.

Döblin, Alfred, *Faces, Images, and Their Truth*, in August Sander (autor), *August Sander: Face of our Time* [1929] (pp. 7, 15), Schirmer Art Books, 2008, Munique.

Doyle, Peter, *Gathering Evidence*, in Caleb Williams; Peter Doyle, City of Shadows: Sydney Police Photographs 1912-1948 [2007] (pp. 25, 31), Historic Houses Trust, 2013, Sydney.

Doyle, Peter; Williams, Caleb, *City of Shadows: Sydney Police Photographs 1912-1948* [2007], Historic Houses Trust, 2013, Sydney.

Duarte, Cristina L., *Trajes Regionais: Gosto Popular, Cores e Formas*, CTT – Correios de Portugal: Clube do Colecionador dos Correios, 2007, Lisboa.

Durand, Gilbert, *A Imaginação Simbólica* [1963], Edições 70, 1993, Lisboa.

Edwards, Elizabeth, *Representação da Mudança: A Construção do Etnográfico na Fotografia do Século XIX*, in Margarida Medeiros (org.) *Revista de Comunicação e Linguagens* [Número 39] (pp. 97-118), Relógio d'Água, Junho de 2008, Viseu.

Engels, Friedrich; Marx, Karl, *Etapas do Movimento Operário* [d.d.], in Carlos Bastien, o Sindicalismo: Marx-Engels [compilação de textos, pp. 3, 24], Iniciativas Editoriais, 1974, Lisboa.

Engels, Friedrich; Marx, Karl, *Acerca do Carácter Político das Lutas Sindicais* [d.d.], in Carlos Bastien, o Sindicalismo: Marx-Engels [compilação de textos, pp. 37, 38], Iniciativas Editoriais, 1974, Lisboa.

Estabrook, Dan, *Notes On The Art Of Failure*, in Tom Persinger (ed.), *Photography Beyond Technique: Essays from f295 on the Informed Use of Alternative and Historical Photographic Processes* (pp. 20 – 29), Focal Press, 2014, Nova Iorque.

Flügel, John Carl, *The Psychology of Clothes*, Leonard & Virginia Woolf / Institute of Psycho-Analysis, 1930, Londres.

Flusser, Vilém, *Ensaio Sobre a Fotografia: Para Uma Filosofia da Técnica* [1983], Relógio D'Água, 1998, Lisboa.

Fontcuberta, Joan, *O Beijo de Judas: Fotografia e Verdade* [1994], Editorial Gustavo Gili, 2010, Barcelona.

Fontcuberta, Joan, *A Câmera de Pandora: A Fotografia Depois da Verdade*, Editorial Gustavo Gili, 2012, Barcelona.

Fontcuberta, Joan, *Camouflages*, Editorial Gustavo Gili y Contrasto, 2013, Brizollis.

Ford, Colin, *The Story of popular Photography*, The Kodak Museum, 1989, Alemanha.

Foucault, Michel, *A Arqueologia do Saber* [1969], Forense Universitária, 2008, Rio de Janeiro.

Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas* [1966], Edições 70, 1998, Lisboa.

Frade, Pedro, *Figuras de Espanto: A Fotografia Antes da sua Cultura*, Edições Asa, 1992, Porto.

Freund, Gisèle, *Fotografia e sociedade* [1974], Vega, 1989, Lisboa.

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, 1980, Chicago.

Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before* [2008], Yale University Press, 2012, New Heaven/Londres.

Frizot, Michel, *Le Noyé, par Hippolyte Bayard*, in Michel Frizot (ed.), *Nouvelle Histoire da la Photographie* (p. 30), Bordas, 1994, Milão.

Gernsheim, Helmut, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, 1982, Nova Iorque.

Gourhan, André, *O Gesto e a Palavra: 2 – Memória e Ritmos* [1965], Edições 70, 1983, Lisboa.

Gourhan, André, *Evolução e Técnica: II – o Meio e as Técnicas* [1945], Edições 70, 1984, Lisboa.

Gronert, Stefan, *The Dusseldorf School of Photography*, Thames & Hudson, 2009, Alemanha.

Heckert, Virgínia; Lacoste, Anne, *An Introduction to Irving Penn's Small Trades*, in Virgínia A. Heckert; Anne Lacoste (eds.), *Irving Penn: Small Trades* (pp. 8-19), Getty Publications, 2009, Los Angeles.

Henriques, Júlio (ed.), *Internacional Situacionista: Antologia* [1958-1969], Antígona, 1997, Lisboa.

Hobsbawm, Eric, *A Era do Império: 1875-1914* [1987], Editorial Presença, 1990, Lisboa.

Hobsbawm, Eric, *A Produção em Massa de tradições: Europa, 1870 a 1914*, in Eric Hobsbawm; Terence Ranger (eds.), *A Invenção das Tradições* (pp. 271, 316) [1983], Paz e Terra, 1997, São Paulo.

Hollande, Patricia, *Sweet is to scan....:Personal Photographs and Popular Photography*, in Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction* [1996], (pp. 117-164), Routledge, 2000 Londres.

Hugo, Ball, *Dada Fragments*, in Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 246-248), Blackwell Publishers, 1993, Oxford.

Janson, Horst, *História da Arte* [1962], Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, Coimbra.

Júnior, Norval Baitello, *A Maçã, a Serpente e o Holograma: Esboços Para uma Teoria da Mídia*, Paulus, 2010, São Paulo.

Júnior, Norval Baitello, *A Era da Iconofagia: Ensaios de Comunicação e Cultura*, Hacker Editores, 2005, São Paulo.

Kemény, Alfred, *Photomontage as a Weapon in Class Struggle* [1932], in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 204-206), The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, Nova Iorque.

Kennel, Sarah; Waggoner, Diane; Carver-Kubik, Alice, *In the Darkroom: An Illustrated Guide to Photographic Processes Before the Digital Age*, Thames & Hudson, 2010, Nova Iorque.

Köhler, Michael, *Bernd and Hilla Becher in conversation With Michael Köhler* [1989], in Susanne Lange (ed.) *Bernd and Hilla Becher Life and Work* (pp. 187-191), The MIT Press, 2007, Cambridge/Londres.

Krase, Andreas, *Arquivo de Olhares – Inventário de Objetos; Paris de Eugène Atget* in Hans Christian Adam (ed.) *Paris: Eugène Atget 1857-1927* (pp. 126-143), Taschen, 2008, Colónia.

Krauss, Rosalind, *O Fotográfico* [1990], Editorial Gustavo Gili, SL, 2010, Barcelona.

Krauss, Rosalind, *Photography's Discursive Spaces* [1982], in Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical History of Photography* (pp. 286-301), The MIT Press, 1992, Cambridge.

Lamas, Maria, *As Mulheres do Meu País*, Actuais, Lda., 1948, Lisboa.

Jocks, Heinz-Norbert, *The Birth of the Photographic View from the Spirit of History: Bernd and Hilla Becher in conversation with Heinz-Norbert Jocks* [2004], in Susanne Lange (ed.) *Bernd and Hilla Becher Life and Work* (pp. 203-219), The MIT Press, 2007, Cambridge/Londres.

Lange, Susanne, *Bernd and Hilla Becher Life and Work*, The MIT Press, 2007, Cambridge/Londres.

Leach, Edmund, *Cultura e Comunicação* [1976], Edições 70, 1992, Lisboa

Lipovetsky, Gilles, *O Império do Efêmero* [1989], Dom Quixote, 2010, Alfragide.

Mah, Sérgio, *A Fotografia e o Previlégio de Um Olhar Moderno*, Edições Colibri; Faculdade das Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2003, Lisboa.

Marques, António, *Ensaio da História Medieval Portuguesa* [1965], Vega, 1979, Lisboa.

Mattoso, José, *A Idade Média: Linha Fundamentais de Estrutura e de Evolução Económica, Social e Cultural*, In Maria Emília Cardoso Ferreira (ed.) *Reflexões Sobre História e Cultura Portuguesa* (pp. 13-50), Instituto Português de Ensino à Distância, 1985, Lisboa.

McHenry, Robert (edt.), *The New Encyclopaedia Britannica*, Volume 12 [1768], Encyclopaedia Britannica, Inc., 1993, Chicago.

Moynahan, Brian, *O Século da Rússia: A História Fotográfica dos Últimos 100 Anos da Rússia*, Verbo, 1994, Lisboa.

Monteiro, Adriano, *O Traje do Litoral Português: O Traje Nazareno*, Centro Cultural da Nazaré e Centro de Estudos Nazarenos, 2003, Nazaré.

Monterosso, Jean-Luc; Hoël, Pascal, *El Camuflaje de la Verdad, El Camuflaje de la Fotografía, El Camuflaje del Autor*, In Joan Fontcuberta, *Camouflages* (pp. 199-206), , Editorial Gustavo Gili y Contrasto, 2013, Brizollis.

Morin, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário* [1956], Moraes editores, 1980, Lisboa.

Naef, Heidi; Vischer, Theodora, *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004* [catálogo], Steidl, 2005, Gottingen.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography* [1982], The Museum of Modern Art, 2005, Florença.

Newman, Michael, *Jeff Wall: Works and Collected Writings*, Ediciones Polígrafa, 2007, Barcelona.

Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, 2007, Nova Iorque.

Okuefuna, David, *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*, BBC Books, 2008, Londres.

Oliveira, Ernesto; Galhano, Ferreira; Pereira, Benjamim, *Tecnologia Tradicional Portuguesa: O Linho* [1978], Centro de Estudos de Etnologia, 1991, Lisboa.

Osterman, Mark, *Finding Confidence: Combining Process With Purpose*. in Tom Persinger (ed.), *Photography Beyond Technique: Essays from F295 on the Informed Use of Alternative and Historical Photographic Processes* (pp. 90–109), Focal Press, 2014, Nova Iorque.

Pavão, Luís, *Conservação de Coleções de Fotografia*, Dinalivro, 1997, Lisboa.

Pereira, Benjamim, *Máscaras Portuguesas*, Junta de Investigação do Ultramar/Museu de Etnologia do Ultramar, 1973, Lisboa.

Persinger, Tom, *Introduction: Photography Beyond Technique*, in Tom Persinger (ed.), *Photography Beyond Technique: Essays from F295 on the Informed Use of Alternative and Historical Photographic Processes* (pp. 1–16), Focal Press, 2014, Nova Iorque.

Petitjean, Joël (1994). *La Commune de Paris*. In Michel Frizot (ed.), *Nouvelle Histoire da la Photographie* (p. 146), Milão: Bordas.

Raad, Walid, *The Atlas Group: Let's Be Honest, The Rain Helped*, in Charles Merewether (ed.) *The Archive: Documents of Contemporary Art* (pp. 179-180), The MIT Press, 2006, Cambridge.

Redol, Alves, *O Lago das Viúvas* [manuscrito inédito], in Museu Dr. Joaquim Manso/ Secretaria de Estado da Cultura (edts.), *A Nazaré na Obra de Alves Redol* [catálogo], Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, 1980, Nazaré.

Reinache, Simona (2005). *China and Italy: Fast Fashion versus Prêt à Porter. Towards a New Culture of Fashion*, in Valerie Steele (ed.), *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* [revista], Volume 9, Number 1 (pp. 43-56), Berg Publishers, [Março] 2005.

Rexer, Lyle, *Lyle Rexer, author of The Antiquarian Avant-Garde interviewed by Jon Bailey*, *The World Journal of Post-Factory Photography* [jornal], N°6, Post-Factory Photography, [Maio] 2001, Nova Iorque.

Rexer, Lyle, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Haven In Old Processes*, Harry N. Abrams, 2002, Hong Kong.

Ribeiro, Orlando, *Ensaio da Geografia Humana e Regional, volume I*, Livraria Sá da Costa, 1970, Lisboa.

Ribalta, Jorge, *Universal Archive: The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, Barcelona.

Rodchenko [a], Alexander, *Downright Ignorance or a Mean Trick?* [1928], in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 245-248), The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, Nova Iorque.

Rodchenko [b], Alexander, *Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot* [1928], in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 238-244), The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, Nova Iorque.

Rodchenko [c], Alexander, *The Paths of Modern Photography* [1928], in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 256-263), The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, Nova Iorque.

Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, 2001, Londres.

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, Abbeville Press, 1984, Nova Iorque.

Saramago, José, *Levantados do Chão* [1980], Editorial Caminho, 1982, Lisboa.

Sartre, Jean Paul, *A Imaginação* [1936], Difusão Europeia do Livro, 1964, São Paulo.

Sander, August, *Remarks on My exhibition at the Cologne Art Union*, In Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 106-107), The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, Nova Iorque.

Santos, Boaventura Sousa, *Globalização: Fatalidade ou Utopia*, In Boaventura Sousa Santos (ed.), *Globalização: Fatalidade ou Utopia* [2001] (pp. 31-99), Edições Afrontamento, 2002, Santa Maria da Feira:

Sekula, Allan, *Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital*, In Liz Wells (ed.), *The Photography Reader* (pp. 443-452), Routledge, 2003, Londres/Nova Iorque.

Sekula, Allan, *The Body and the Archive* [1989], In Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical History of Photography* (pp. 343-389), The MIT Press, 1992, Cambridge.

Serém, Maria do Carmo; Molder, Maria Filomena, *Murmúrios do Tempo* [catálogo, 1998], Aprova – Artes Gráficas, 2002, Vila Nova de Gaia.

Simmel, George, *Filosofia da Moda* [1905], Edições Texto & Grafia, Lda., 2014, Lisboa.

Slager, Henke, *The Pleasure of Research*, Finish Academy of Fine Arts, 2012, Tampere.

Smith, Adam, *A Revolução Científica nos séculos XVI e XVII* [1972], Editorial Verbo, 1973, Lisboa.

Sontag, Susan, *Ensaio Sobre a Fotografia* [1977], Quetzal Editores, 2012, Lisboa.

Sougez, Marie-Loup, *História da Fotografia*, Dinalivro, 2001, Lisboa.

Sturken, Marita; Cartwright, Lisa, *The Global Flow of Visual Culture*. In Marita Sturken; Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (pp. 315, 344), Oxford University Press, 2001, Oxford.

Susanka, Thomas, *The Rhetorics of Authenticity: Photographic Representation of War*, in Julia Straub (ed.) *Paradoxes of Authenticity: Studies on a Critical Concept* (pp. 95-113), Transcript-Verlag, 2012, Piscataway.

Tagg, John, *The Currency of the Photograph* [1982], in Manuel Alvarado, Richard Collins, Edward Buscombe (eds.), *Representation & Photography: a Screen Educational Reader* [2000], (pp. 87-118), Palgrave Macmillan, 2001, Nova Iorque.

Tavares, Emília, *Either Either You Take a Very Close Look or It's Not Worth Pressing The Release*, in Koetzle, Hans-Michael (ed.), *Eyes Wide Open! 100 Years of Leica Photography* (pp. 280-303), Kehrer Heidelberg Berlin, 2015, Alemanha.

Teixeira, Madalena Braz, *O Traje do Litoral*, in Câmara Municipal da Nazaré; Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso (eds.), *O Traje do Litoral Português* [catálogo] (pp. 6-11), Printmor, d.d., Nazaré.

Teixeira, Madalena Braz, *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*, [catálogo], Museu Nacional do Traje; Electa-Lisboa 94, 1994, Lisboa.

Tiza, Antonio; Gutiérrez, Jesus, *Máscara Ibérica* [catálogo], Câmara Municipal de Bragança, 2007, Bragança.

Tólstói, Leon, *The Death of Ivan Ilyich and Other Stories* [1886], Versão Kindle, 2009.

Torgal, Luís (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, Temas e Debates, 2001, Lisboa.

Tretyakov, Sergei, *The Paths of Modern Photography* [1928], in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 252-255), The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, Nova Iorque.

Trevor-Roper, Hugh, *A Invenção das Tradições. A Tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia*, in Eric Hobsbawm; Terence Ranger (eds.), *A Invenção das Tradições* (pp.25, 51) [1983], Paz e Terra, 1997, São Paulo.

Tristan, Tzara, *Dada Manifesto 1918*, in Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 248-253), Blackwell Publishers, 1993, Oxford.

Valentin, Albert, *Eugène Atget* [1928], in Christopher Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (pp. 18-22), The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, Nova Iorque.

Wade, Nicholas J., *A Natural History of Vision*, The MIT Press, 1998, EUA.

Wall, Jeff, *Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art* [1995], in Michael Newman (ed.), *Jeff Wall: Works and Collected Writings* (pp. 340-359), Ediciones Polígrafa, 2007, Barcelona.

Ware, Mike, *Gold in Photography: The History and Art of Chrysotype*. Ffotofilm Publishing, 2006, Brighton.

Ware, Mike, *The Chrysotype Manual*, Ffotofilm Publishing, 2006, Brighton.

Williams, Caleb, *The Forensic Eye: Photography's Dark Mirror*, in Caleb Williams; Peter Doyle, *City of Shadows: Sydney Police Photographs 1912-1948* [2007] (pp. 13, 21), Historic Houses Trust, 2013, Sydney.

Zanot, Francesco, *The Installation as Work of Art: From Conceptualism To Wolfgang Tillmans*, in Alessandra Mauro, *Photo Show: Landmark Exhibitions That Defined The History of Photography* (pp. 216-231), Thames & Hudson, 2014, Londres.

Zanot, Francesco, *The Installation as Work of Art: From Conceptualism To Wolfgang Tillmans*, in Alessandra Mauro, *Photo Show: Landmark Exhibitions That Defined The History of Photography* (pp. 216-231), Thames & Hudson, 2014, Londres.

Zielinski, Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, The Mit Press, 2006, Cambridge.

Zielinski, Siegfried, *Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment*, in Michael Biggs & Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 293-312), Routledge, 2010, Londres.

Webgrafia

Buchloh, Benjamin (ed.), *An Interview with Gerhard Richter* [2009], October Files 8, [em linha], acedido em 19 de Maio de 2015, disponível em: https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262513128_sch_0001.pdf

Catrica, Paulo, *Subtopia: Photography, Architecture and the New Towns Programme* [tese de Doutoramento, 2012], Universidade de Westminster [em linha], acedido em 2 de Maio de 2014, disponível em: http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/12215/1/Paulo_CATRICA.pdf

Dikovitskaya, Margaret, *Central Asia in Early Photographs: Russian Colonial Attitudes and Visual Culture*, Slavic Researc Center; Slavic Eurasian Studies, nº14, 2007 [em linha], acedido em 5 de Setembro de 2015, disponível em: http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no14_ses/04_dikovitskaya.pdf

Dean, Tacita, *The Unilever Series: Tacita Dean: FILM* [ficheiro vídeo, 2:48-2:57, 2011-2012], Tate [em linha], acedido em 12 de Dezembro de 2015, disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tacita-dean-film>

Debord, Guy, *Theory of the Dérive* [1956], Situacioniste International Online [em linha], acedido em 5 de Setembro de 2015, disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>

Emerson, Peter, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889), Google Internet Archive, 2007, [em linha], acedido em 15 de Maio de 2017, disponível em: <https://archive.org/details/naturalisticphot00emerrich>

Famighetti, Michael, *Thomas Ruff: Photograms for the New Age* [2013], Aperture-Summer [em linha], acedido em 28 de Novembro de 2015, disponível em: <http://aperture.org/blog/thomas-ruff-photograms-for-the-new-age/>

Frost, Ben, *Ben Frost Speaks to Richard Mosse - "Your Work Will Be Distilled Into a Plugin on Photoshop"* [2014], Electronic Beats [em linha], acedido em 27 de Dezembro de 2015, disponível em: <http://www.electronicbeats.net/ben-frost-speaks-to-richard-mosse-your-work-will-be-distilled-into-a-plugin-in-photoshop/>

Frieze, *Richard Mosse: The Impossible Image* [ficheiro vídeo, 0:35-1:05, 2013], Vimeo [em linha], acedido em 12 de Dezembro de 2015, disponível em: <https://vimeo.com/67115692>

Guimarães, José, *Summario de Varia Historia I: Narrativas, Lendas, Biographias, Descipções de Templo e Monumentos, Estatísticas, Costumes Cívis, Políticos e Religiosos de Outras Eras* [1872], Biblioteca Nacional

Digital [em linha], acedido em 28 de Janeiro de 2015, disponível em: <http://purl.pt/22932/3/#/20>

Janssen, B, Plant, M. (d.d.). *Pygmy Wars Daghestanis* [em linha], acedido em 12 de Maio de 2014, disponível em: <http://pygmy-wars.50megs.com/barendspages/mountainhosts/daghestanis/daghestanis.html>

Janssen, B, Plant, M. (d.d.). *Pygmy Wars Daghestanis* [em linha], acedido em 12 de Maio de 2014, disponível em: <http://pygmy-wars.50megs.com/barendspages/mountainhosts/mountainnotes/mountainphotos.html>

Kroth, Olivia, *Commemorating Russian Painter Vasily Vereshchagin*, PravdaReport, 2012 [em linha]. Acedido em 19 de Maio de 2014, disponível em: http://www.pravdareport.com/history/23-10-2012/122536-vasily_vereshchagin-0/

Library of Congress [a], *introduction*, Turkestan Album, d.d. [em linha], acedido em 1 de Fevereiro de 2014, disponível em: https://www.loc.gov/rr/print/coll/287_turkestan.html

Library of Congress [b], *Introductory text from the Turkestan Album, 1871-72*, Turkestan Album, d.d. [em linha], acedido em 10 de Fevereiro de 2014, disponível em: <https://www.loc.gov/rr/print/coll/TurkAlbForeword.pdf>

Library of Congress [c], *About This Collection*, Prokudin-Gorskii Collection, d.d. [em linha], acedido em 15 de Fevereiro de 2014, disponível em: <https://www.loc.gov/collections/prokudin-gorskii/about-this-collection/>

Internacional Research Project, *Short Biography of S. M. Prokudin-Gorskii*, The Legacy of S. M. Prokudin-Gorskii, 2016 [em linha], acedido em 19 de Fevereiro de 2014, disponível em: <http://prokudin-gorsky.org/rightpages.php?lang=en&fname=bio>

Lingwood, James; Bezzola, Tobia, *Thomas Struth, Family Portraits*, Tomas Struth-Photographs-Family Portraits 1, 2010 [em linha], acedido em 19 de Maio de 2015, disponível em: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_1/index.html#

Mollona, Massiliano, *Seeing the Invisible: Maya Deren's Experiments in Cinematic Trance*, October 149-Summer (pp. 159-180), 2014 [em linha], acedido em 5 de Dezembro de 2015, disponível em: http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00188

O'Hagan, Sean, *Tomas Struth: photos so complex You Could look at Them Forever* [em linha, 2011], The Guardian [Art and Design], acedido em 26 de Abril de 2017, disponível em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/03/thomas-struth-interview-photography-whitechapel>

Pavão, Luís, *Capítulo 1 – História das Técnicas Fotográficas* [em linha, s.d], acessido em 10 de Dezembro de 2015, disponível em: <http://www.lupa.com.pt/site/ficheiros/09051504258.pdf>

Robinson, Henry, *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaro-Oscuro for Photographers* (1881), Google Internet Archive, 2008, [em linha], acessido em 2 de Maio de 2017, disponível em: <https://archive.org/details/pictorialeffect00robigoog>

Rowe, Dorothy C., *August Sander and the Artists: Locating the Subjects of New Objectivity* [em linha], Tate Papers, nº19, Spring 2013, Acessado em 20 Maio de 2017, disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/august-sander-and-the-artists-locating-the-subjects-of-new-objectivity>

Russia: Drop Homophobic Law [relatório], Human Rights Watch, 2013 [em linha]. Acessado em 20 de Maio de 2015, disponível em: <https://www.hrw.org/news/2013/06/10/russia-drop-homophobic-law>

Kroth, Olivia, *Commemorating Russian Painter Vasily Vereshchagin*, PravdaReport, 2012 [em linha]. Acessado em 19 de Maio de 2014, disponível em: http://www.pravdareport.com/history/23-10-2012/122536-vasily_vereshchagin-0/

Sekula, Allan, *The Traffic in Photographs* [1981], Art Journal: Photography and the Scholar/Critic, volume 41, nº1 (pp. 15- 25), JSTOR [em linha], acessido em 27 de Agosto de 2012, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/776511>

Soudo, José, *Fotografias Efémeras* [tese de Mestrado, 2013], Instituto Politécnico de Tomar [Em linha]. Acessado em 2 de Maio de 2016, disponível em: <http://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5774>

Talbot, William, *The Pencil of Nature* [1884], Project Gutenberg, d.d. [em linha], acessido em 2 de Maio de 2014, disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>

Tourney, Chris, *Truth and Neauty at the Nanoscale* [d.d.], [em linha], acessido em 8 de Abril de 2016, disponível em: http://ica.fc.ul.pt/PDFS/nano_TOUMEY.2009.TRUTH_&_BEAUTY.pdf

Uyama, Tomohico, *A Particularist Empire: The Russian Policies of Christianization and Military Conscription in Central Asia*, Slavic Research Center; Slavic Eurasian Studies, nº14, 2007 [em linha], acessido em 15 de Dezembro de 2015, disponível em: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no14_ses/02_uyama.pdf

Vasconcelos, Leite, *Estudos de Philologia Mirandesa, Vol. I* [1900], Free Download & Streaming: Internet Archive [em linha], acedido em 15 de Dezembro de 2014, disponível em: <https://archive.org/details/estudosdephilolo01vascuoft>

Werth, Paul, *Imperial Russia and the Armenian Catholicos at Home and Abroad*, Slavic Researc Center; Slavic Erasian Studies, nº10, 2006 [em linha], acedido em 15 de Dezembro de 2015, disponível em: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no10_ses/08_werth.pdf

Ware, Mike [a], *Biographical Sketch* [d.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 10 de Dezembro de 2015, disponível em: <http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Biographical.html>

Ware, Mike [b], *The Argyrotype Process* [d.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 10 de Dezembro de 2015, disponível em: http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Argyrotype_Process.html

Ware, Mike [c], *An Ironic Manifest* [d.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 12 de Dezembro de 2015, disponível em: http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Ironic_Manifesto.html

Ware, Mike [d], *In Defence of Alternative Processes* [d.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 12 de Dezembro de 2015, disponível em: http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Defence_of_Alternative.html

Ware, Mike [e], *Alternative Printing: A Conspectus* [d.d.], Mike Ware [em linha], acedido em 12 de Dezembro de 2015, disponível em: <http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Conspectus.html>

Weikop, Christian, *August Sander's Der Bauer and the Pervasiveness of the Peasant Tradition* [em linha], Tate Papers, nº19, Spring 2013, Acedido em 20 Maio de 2017, disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/august-sanders-der-bauer-and-the-pervasiveness-of-the-peasant-tradition>

Índice de figuras

Figura 1, página 39 : Disderi, André (fotógrafo), *Duc de Coimbra* [ca.1855/1865], [Em linha], acedido em 3 de Janeiro de 2015. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:André_Adolphe_Eugène_Disderi?uselang=pt#mediaviewer/File:André-Adolphe-Eugène_Disdéri_-_Duc_de_Coimbra_-_Google_Art_Project.jpg

Figura 2, página 43: Disdéri, André (fotógrafo), *Cadavres de Communards Fusillés* [1871], [em linha], acedido em 8 de Agosto de 2017, disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Semaine_sanglante#/media/File:Disderi_2.jpg

Figura 3, página 51: Marey, Étienne-Jules (fotógrafo), *Geometric Chronophotography of the man in the black suit* [1883], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: http://goldberg.berkeley.edu/courses/S06/IEOR-QE-S06/ejm_chronophotograph01.jpg

Figura 4, página 52: Muybridge, Eadweard (fotógrafo), *Muybridge Animal Locomotion, plate 156* [1887], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: http://dla.library.upenn.edu/dla/archives/image.html?q=muybridge+animal+locomotion%2C+plate&id=ARCHIVES_20041222009&start=100&rows=100&size

Figura 5, página 56: Atget, Eugène (fotógrafo), *Avenue des Gobelins* [1925], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Animal_locomotion_Plate_156_%28Boston_Public_Library%29.jpg

Figura 6, página 78: Terentyev, M., A. (ed.), *The Turkestan Album: The Historical Part* [fotografias, 1871-1872], Library of Congress, Prints & Photographs Division, [reproduction number, e.g., LC-DIG-ppmsca-09957-00004], [Em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <http://memory.loc.gov/phpdata/pageturner.php?type=contactminor&cmIMG1=/pnp/ppmsca/09900/09957/00004t.gif&agg=ppmsca&item=09957&caption=4>

Figura 7a, página 81: Terentyev, M., A. (ed.), *The Turkestan Album: The Historical Part* [fotografias, 1871-1872], Library of Congress, Prints & Photographs Division, [reproduction number, e.g., LC-DIG-ppmsca-09957-00016], [Em linha]. Acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <http://memory.loc.gov/phpdata/pageturner.php?type=contactminor&cmIMG1=/pnp/ppmsca/09900/09957/00016t.gif&agg=ppmsca&item=09957&caption=16>

Figura 7b, página 81: Terentyev, M., A. (ed.), *The Turkestan Album: The Historical Part* [fotografias, 1871-1872], Library of Congress, Prints & Photographs Division, [reproduction number, e.g., LC-DIG-ppmsca-09957-00006], [Em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em:

<https://memory.loc.gov/phpdata/pageturner.php?type=contactminor&cmlMG1=/pnp/ppmsca/09900/09957/00006t.gif&agg=ppmsca&item=09957&caption=6>

Figura 8, página 83: Terentyev, M., A. (ed.), *The Turkestan Album: The Historical Part* [fotografias, 1871-1872], Library of Congress, Prints & Photographs Division, [Reproduction number, e.g., LC-DIG-ppmsca-09957-00043], [Em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <https://memory.loc.gov/phpdata/pageturner.php?type=contactminor&cmlMG1=/pnp/ppmsca/09900/09957/00043t.gif&agg=ppmsca&item=09957&caption=43>

Figura 9, página 88: Gorskii, Prokudin (fotógrafo), *Views in Central Asia, Russian Empire* [fotografias, 1905-1915], Library of Congress, Prints & Photographs Division, Prokudin-Gorskii Collection, [reproduction number, e.g., LC-P87- 7238 [P&P] LOT 10336], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <https://www.loc.gov/item/prk2000001174/>

Figura 10, página 89: Gorskii, Prokudin (fotógrafo), *Views in Central Asia, Russian Empire* [fotografias, 1905-1915], Library of Congress, Prints & Photographs Division, Prokudin-Gorskii Collection, [reproduction number, e.g., LC-P87- 151x [P&P], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <https://www.loc.gov/item/prk2000002574/>

Figura 11, página 90: Gorskii, Prokudin (fotógrafo), *Views in Central Asia, Russian Empire* [fotografias, 1905-1915], Library of Congress, Prints & Photographs Division, Prokudin-Gorskii Collection, [reproduction number, e.g., LC-P87- 7012 [P&P] LOT 10336], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <http://www.loc.gov/item/prk2000001216/>

Figura 12, página 95: Gorskii, Prokudin (fotógrafo), *Views in Central Asia, Russian Empire* [fotografias, 1905-1915], Library of Congress, Prints & Photographs Division, Prokudin-Gorskii Collection, [reproduction number, e.g., LC-P87- 7256 [P&P] LOT 10336], [em linha], acedido em 30 de Março de 2015, disponível em: <https://www.loc.gov/item/prk2000001172/>

Figura 13, página 98: Léon, Auguste, A66626 [1913], in David Okuefuna (ed.), *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age* (p. 98), BBC Books, 2008, Londres.

Figura 14, página 103: Gadmer, Frédéric, A54305 [1927], in David Okuefuna (ed.), *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age* (p. 276), BBC Books, 2008, Londres.

Figura 15, página 106: Léon, Auguste, A2059 [1913], in David Okuefuna (ed.), *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age* (p. 109), BBC Books, 2008, Londres.

Figura 16, página 108: Gadmer, Frédéric, A54234 [1927], in David Okuefuna (ed.), *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age* (p. 275), BBC Books, 2008, Londres.

Figura 17, página 110: Desconhecido (fotógrafo), 31305 [1948], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://collection.hht.net.au/firsthttpictures/fullRecordPicture.jsp?page=fullRecordPicture.jsp&numBack=11&recnoListAttr=recnoList&recno=31305>

Figura 18, página 112: Desconhecido (fotógrafo), 34385 [1927], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://collection.hht.net.au/firsthttpictures/fullRecordPicture.jsp?page=fullRecordPicture.jsp&numBack=17&recnoListAttr=recnoList&recno=34385>

Figura 19, página 114: Desconhecido (fotógrafo), 31914 [1928], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://sydneylivingmuseums.com.au/subject-topic/womens-clothing-accessories#data3991>

Figura 20, página 118: Desconhecido (fotógrafo), 31246 [1920], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://collection.hht.net.au/firsthttpictures/fullRecordPicture.jsp?recnoListAttr=recnoList&recno=31246>

Figura 21, página 120: Desconhecido (fotógrafo), 31230 [1928], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://collection.hht.net.au/firsthttpictures/fullRecordPicture.jsp?page=fullRecordPicture.jsp&numBack=13&recnoListAttr=recnoList&recno=31230>

Figura 22, página 121: Desconhecido (fotógrafo), 31028 [1928], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://collection.hht.net.au/firsthttpictures/fullRecordPicture.jsp?page=fullRecordPicture.jsp&numBack=24&recnoListAttr=recnoList&recno=31028>

Figura 23, página 123: Desconhecido (fotógrafo), 31179 [1920], NSW Police Department; Sydney Living Museums; Historic Houses Trust NS; NSW Police Service [em linha]. Acedido em 9 de Maio de 2015, disponível em: <http://collection.hht.net.au/firsthttpictures/fullRecordPicture.jsp?page=fullRecordPicture.jsp&numBack=10&recnoListAttr=recnoList&recno=31178>

Figura 24, página 124: Distritos em que ocorreram sessões fotográficas.

Figura 25, página 135: Wall, Jeff (fotógrafo), *Mimic* [1982], In Michael Newman (2007). *Jeff Wall: Works and Collected Writings* (p. 52), Ediciones Polígrafa, 2007, Barcelona.

Figura 26, página 145: Distrito de Bragança, Ousilhão

Figura 27, página 146: Negativos de Ousilhão (2009)

Figura 28, página 147: Ousilhão#4 (2009)

Figura 29, página 150: Díptico, Ousilhão (2009)

Figura 30, página 151: Ousilhão#1 (2009)

Figura 31, página 152: Ousilhão (2009)

Figura 32, página 155: Distrito de Leiria, Nazaré.

Figura 33, página 156: Negativos da Nazaré (2011)

Figura 34, página 160: Nazaré#7 (2011)

Figura 35, página 164: Nazaré#1 (2011)

Figura 36, página 167: Distrito de Coimbra, Pardieiros

Figura 37, página 168: Negativos de Pardieiros1 (2012)

Figura 38, página 170: Pardieiros #4 (2012)

Figura 39, página 173: Distrito de Coimbra, Sobral Gordo

Figura 40, página 174: Negativos de Sobral Gordo1 (2012)

Figura 41, página 175: Negativos de Sobral Gordo2 (2012)

Figura 42, página 178: Sobral Gordo 1#7 (2012)

Figura 43, página 179: Sobral Gordo#7 (2012)

Figura 44, página 181: Distrito da Guarda, Videmonte

Figura 45, página 182: Negativos de Videmonte1 (2012)

Figura 46, página 183: Videmonte1#11 (2012)

Figura 47, página 184: Videmonte1#6 & Videmonte1#4 (2012)

Figura 48, página 187: Distrito de Santarém, Vila da Marmeleira

Figura 49, página 188: Negativos da Vila da Marmeleira (2012)

Figura 50, página 190: Vila da Marmeleira#8 (2012)

Figura 51, página 191: Distrito de Setúbal

Figura 52, página 192: Negativos de São Francisco da Serra (2012)

Figura 53, página 193: São Francisco da Serra #7 (2012)

Figura 54, página 195: Serra de Grândola 1 (2005)

Figura 55, página 195: Serra de Grândola 2 (2005)

Figura 56, página 197: São Francisco da Serra #10 (2012)

Figura 57, página 199: Distritos de Setúbal e Beja, Rio de Moinhos, outros locais

Figura 58, página 200: Negativos do Alentejo (2012)

Figura 59, página 201: Alentejo#1 (2012)

Figura 60, página 203: Alentejo#2 (2012)

Figura 61, página 205: Alentejo#6 (2012)

Figura 62, página 207: Distrito de Santarém, Golegã

Figura 63, página 208: Negativos da Golegã1 (2012)

Figura 64, página 209: Negativos da Golegã2 (2012)

Figura 65, página 210: Golegã2#9 (2012)

Figura 66, página 212: Golegã2#3 (2012)

Figura 67, página 214: Golegã2#4 (2012)

Figura 68, página 215: Distrito da Guarda, Videmonte

Figura 69, página 216: Negativos de Videmonte2 (2013)

Figura 70, página 218: Videmonte2#2 (2013)

Figura 71, página 221: Distrito de Viana do Castelo, Viana do Castelo

Figura 72, página 222: Negativos de Viana do Castelo1 (2013)

Figura 73, página 223: Negativos de Viana do Castelo2 (2013)

Figura 74, página 225: Viana do Castelo1#7 (2013)

Figura 75, página 226: Viana do Castelo1#6 (2013)

Figura 76, página 229: Distrito de Lisboa, Lisboa

Figura 77, página 230: Negativos de Lisboa (2013)

Figura 78, página 232: Lisboa#5 (2013)

Figura 79, página 235: Lisboa#11 (2013)

Figura 80, página 273: Ousilhão#7 (2009)

Figura 81, página 274: São Francisco da Serra#1 (2011)

Figura 82, página 275: Vila da Marmeleira#3 (2012)

Figura 83, página 276: Videmonte2#2 (2013)

Figura 84, página 277: Golegã1#3 (2012)

Figura 85, página 278: Lisboa#1 (2013)

- Figura 86**, página 279: Golegã1#8 (2012)
- Figura 87**, página 280: Lisboa#8 (2013)
- Figura 88**, página 281: Golegã2#1 (2012)
- Figura 89**, página 282: Lisboa#4 (2013)
- Figura 90**, página 283: Golegã2#10 (2012)
- Figura 91**, página 284: Lisboa#2 (2013)
- Figura 92**, página 285: Viana do Castelo1#2 (2013)
- Figura 93**, página 286: Videmonte2#8 (2013)
- Figura 94**, página 287: Viana do Castelo1#5 (2013)

Anexo

Na presente ficha técnica pretende-se partilhar o conhecimento posto em prática na materialização das imagens, bem como a experiência ganha na observação dos resultados. A experiência de impressão posta em prática, resulta de um desenvolvimento experimental da técnica de impressão com nano partículas de ouro, no processo fotográfico denominado por nova crisotipia, desenvolvido pelo investigador Mike Ware e partilhado no seu livro, *The Chrysotype Manual* (2006).²⁵⁹

A versão da nova crisotipia utilizada na impressão é a **Versão S** (método de sódio).²⁶⁰

O método inerente à realização de provas, um processo alternativo de impressão fotográfico, exige um intenso envolvimento nas suas diferentes etapas, sendo a tentativa/erro parte integrante da evolução da calibração.

Após a captura fotográfica, revelação da película e seleção das imagens para encorporem a série *A Indumentária*, procedeu-se à digitalização dos negativos, em modo master,²⁶¹ num scanner Creo IQSmart3.²⁶²

Uma vez executada esta fase prosseguiu-se com a preparação das três soluções que compõem o sensibilizador. Para a obtenção dos componente recorreu-se a um grossista especializado na venda de produtos de laboratório.²⁶³

Para a **solução A**, o ligante, dissolveu-se 12,5g de ácido tiodipropânico em 30 ml de água destilada. Após a completa dissolução do ácido, a solução foi colocada em *banho maria*, sendo adicionado 7,4g de carbonato de sódio em pequenas quantidades, sempre com agitação.²⁶⁴

²⁵⁹ Ressalva-se que o desenvolvimento da componente de impressão num processo alternativo de impressão fotográfica advém da consulta deste manual, ao que se recomenda a sua consulta para quem desejar imprimir neste processo fotográfico.

²⁶⁰ Sendo a mais simples das três fórmulas (S, M e P) propostas por Mike Ware.

²⁶¹ Digitalização em modo cor, máximo de resolução para o tamanho pretendido, a 16 bits, com todas as opções automáticas do scanner desligadas.

²⁶² Em scanner gentilmente cedido pela empresa *Lupa*.

²⁶³ A qual no caso, foi a empresa *VReis* em Lisboa.

²⁶⁴ A adição do carbonato provoca efervescência e provoca uma redução da temperatura da solução dificultando a sua completa dissolução

Após a total dissolução dos compostos, adicionou-se água destilada até perfazer a quantidade de 50ml. Filtrou-se a solução com um filtro *Whatman* nº1 para uma garrafa de vidro âmbar, com conta gotas, e capacidade de 100ml. Por fim, rotulou-se a garrafa com as seguinte referência: *New Chrysotype: Version 'S', Solution A: Ligand, Disodium thiodipropanoate 1.4 molar*.

Prosseguiu-se com a produção da **solução B**, a solução de ouro. Esta etapa teve início com a dissolução do metal, que passou do estado sólido para o estado líquido,²⁶⁵ elemento indispensável no processo da *Nova Crisiotipia*.

O ouro foi obtido num distribuidor de materiais e equipamentos para joalharia,²⁶⁶ o qual ofereceu a garantia de qualidade máxima, 24 quilates, e prensou *in loco* o referido metal, para a obtenção de folha de ouro, mais fácil de ser fundida à posteriori.

Lavou-se a folha de ouro com sabão azul e branco,²⁶⁷ de modo a libertá-la de possíveis resíduos deixados pela prensa. Este passo foi necessário para evitar potenciais contaminações no desenrolar do processo.

Com 1 volume de ácido nítrico (AN – 2,5 cm³) concentrado e 3 de ácido clorídrico (AC – 7,5 cm³) produziu-se uma solução de água régia onde foram dissolvidas 4g de ouro.

Após completa dissolução colocou-se a solução em *banho maria* num *copo de Becker* sobre uma placa de aquecimento elétrica, sempre com agitação, até ficar com uma consistência de xarope.²⁶⁸

Seguidamente, fora do *banho maria*, adicionou-se 40 ml de água destilada. Com a ponta de uma espátula, foi adicionado gradualmente 1,08g de carbonato de sódio à solução.²⁶⁹

Após completa dissolução adicionou-se água destilada até perfazer 58ml, a solução foi filtrada com um filtro *Whatman* nº1, acondicionada numa garrafa de vidro âmbar com capacidade para 100ml e rotulada com a

²⁶⁵ Que origina o ácido cloroáurico.

²⁶⁶ O qual no caso, foi a empresa *Lima e Teixeira* em Lisboa.

²⁶⁷ De acordo com recomendação do grossista.

²⁶⁸ Esta parte do processo deverá ser feita no exterior, uma vez que, os gases libertados são nocivos à saúde.

²⁶⁹ A adição do carbonato provoca vigorosa efervescência originada pela libertação de dióxido de carbono.

seguinte informação: *New Chrysotype: Version 'S', Solution B: Gold, Sodium tetrachloroaurate 0.35 molar.*

Por fim procedeu-se à produção da solução de ferro, a **solução C**. Esta, foi produzida sob luz incandescente de baixa intensidade e obtida através da dissolução de 30g de oxalato de ferro e amónio em 33ml de água destilada.

Tal como as soluções anteriormente descritas, procedeu-se à filtragem, acondicionamento em garrafa de vidro âmbar e colocação de rótulo com a seguinte informação: *New Chrysotype: All Versions, Solution C: Iron, Ammonium iron (III) oxalate 1.4 molar.*

Todas as soluções, acondicionadas em garrafas de vidro âmbar, geralmente usadas para a indústria de óleos ou farmacêutica, foram posteriormente acomodadas em local seco e com uma temperatura ambiente entre os 20° e os 25° graus Celcius.²⁷⁰

Prosseguiu-se com a calibração dos negativos digitais, utilizando-se o software da autoria de Thomas Howard, *CharThrob*²⁷¹. Para a execução desta calibração, usou-se película de contacto digital *Pictorico Premium OHP Transparency Film*, formato 13" x 19".

As etapas para a calibração dos negativos foram as seguintes:

- Determinação do tempo mínimo para obtenção do negro máximo: numa folha sensibilizada e seca foi realizada uma escala de tempos, utilizando uma película de contacto digital não impressa a ocupar metade da área sensibilizada. O tempo mínimo de exposição para obtenção do negro máximo corresponde ao degrau onde não se observa qualquer diferença entre a área coberta pela película e a área não coberta, o que no caso foi o tempo de exposição de 3m e 45s.
- Determinação da cor em que a imagem em negativo deve ser impressa para otimização da amplitude dinâmica: numa folha sensibilizada e

²⁷⁰ Tal como todas as restantes soluções inerentes ao processo.

²⁷¹ Este script encontra-se disponibilizado na internet sob o princípio do *Open Source* (código livre). O mesmo foi retirado do seguinte link: Joker, B. (s.d.). *ChartThrob: A Tool For Managing Digital Negatives in Adobe Photoshop*. [Em linha]. Acedido em 19 de Maio de 2014, disponível em: <https://github.com/joker-b/ChartThrob>

seca foi impressa uma película de contacto digital de uma escala de cor *HSL Array*.²⁷² Após processada e seca, determinou-se o valor de 255 para o canal vermelho, 25 para o canal verde e 25 para o canal azul como resultado para a amplitude de densidades ideal.

- Construção da curva característica otimizada para as variáveis estabelecidas; Com o software *Charthrob* foi impressa uma escala de densidades que foi impressa em película de contacto digital *Pictorico* na cor anteriormente determinada. Posteriormente, esse negativo foi impresso em papel sensibilizado e seco com o tempo mínimo para obtenção do negro máximo e procedeu-se ao processamento dessa prova. Após seca, a prova foi digitalizada num scanner *Epson 750 Pro* e analisada com o software *Charthrob*. A análise do software resulta numa curva com o contraste apropriado às variáveis definidas. Procedeu-se à reimpressão da escala, desta vez com a aplicação da curva desenhada para confirmar que os tons se encontram corretos.

- Pós produção das imagens: as imagens digitalizadas foram editadas no software Photoshop CC, a edição resumiu-se ao acerto dos claros/escuros e respetivo contraste.

- Aplicação dos parâmetros finais: procedeu-se à aplicação da curva e da cor previamente determinadas, ao redimensionamento para o formato final de 20 x 20cm²⁷³ (área impressa) e à impressão dos negativos digitais.²⁷⁴

O papel escolhido para a impressão em nova crisotipia foi o *Canson Platine Fibre Rag 310g m2* (100% algodão), devido às suas excelentes características para impressão Fine Art.

As folhas foram cortadas com bisturi, tendo sido todo o manuseamento realizado com luvas de algodão de forma a evitar qualquer

²⁷² O uso deste código de programação permite a conversão dos níveis de intensidade e luminosidade dos valores RGB (Red, Green, Blue) existentes, para um arranjo HSL (Hue, Saturation, Lightness). Encontra-se disponibilizado livremente na internet sob o princípio do *Open Source* (código livre). O mesmo foi retirado do seguinte link: Online Reference & Tools – Rapid Tables (s.d.). *RGB to HSL Converter*. [Em linha]. Acedido em 31 de Maio de 2014, disponível em: <http://www.rapidtables.com/convert/color/rgb-to-hsl.htm>

²⁷³ Em todos os negativos produzidos foi aplicada uma máscara negra com uma janela de 20,04 cm. Desta forma, foi criada a moldura de 2 mm em torno da imagem.

²⁷⁴ Os negativos digitais foram impressos numa impressora Epson Stylus Pro 4880 mantendo os parâmetros de impressão anteriores, estabelecidos na impressão da escala de cor HSL Array.

contaminação do mesmo.

Foram feitas as marcações da área de impressão, com recurso a lápis de baixa dureza na área onde os negativos foram posicionados.

Para o fabrico do sensibilizador, foi utilizado o rácio 4:4:1 das soluções anteriormente produzidas, a A:B:C, de acordo com a recomendação feita por Mike Ware na sua fórmula standard para o sensibilizador no seu *Chrisotype Manual*.

Para cada prova foram utilizados²⁷⁵

- Solução A: 0,8 ml - Ligante: Ácido disodium tiodiopropânico (1.4 molar)
- Solução B: 0,8 ml - Solução de ouro: Tetracloroaurato de sódio (III) (0,35 molar).
- Solução C: 0,2 ml - Sensibilizador: Oxalato férrico (III) de amónio trihidratado (1.4 molar).
- *Kodak Photo-Flo*, na quantidade de 0,04 ml.²⁷⁶

Numa fase inicial eram visíveis manchas, sobretudo nas áreas de elevada densidade.²⁷⁷ O agente molhante, adicionado ao sensibilizador, possibilitou a obtenção de uma maior uniformidade. A sua adição veio ainda facilitar a sensibilização: o sensibilizador passou a ser absorvido pelo papel de forma mais rápida e uniforme.

Na execução deste passo foi necessário o isolamento à luz exterior mantendo uma iluminação controlada. Foi utilizada uma lâmpada incandescentes de 25 watts.²⁷⁸

Os compostos foram misturados numa pequena taça de porcelana,²⁷⁹ previamente lavada com água destilada²⁸⁰ e seca com papel absorvente. A

²⁷⁵ As quantidades apresentadas referem-se a uma prova de tamanho 20 x 20 cm.

²⁷⁶ Este composto é fundamental para tornar a solução mais homogênea, evitando a ocorrência de manchas na impressão das provas.

²⁷⁷ Nas zonas mais escuras das imagens.

²⁷⁸ As mesmas foram já retiradas do mercado devido a norma europeia, sendo contudo ainda possível a sua compra nos pequenos fornecedores de produtos elétricos ou mesmo em mercearias que ainda não escoaram o stock existente.

²⁷⁹ No caso em taças normalmente usados para a confecção de sushi.

²⁸⁰ Durante a realização de todo o processo, foi utilizada água destilada, de forma a evitar qualquer contaminação da água da rede.

medição dos volumes foi realizada com seringas de plástico²⁸¹ previamente lavadas com água destilada e identificadas com a solução a que se destinavam.

Iniciou-se a produção do sensibilizador com o componente A, o ligante, seguindo com a introdução do componente B, a solução de ouro, através de uma adição lenta, gota a gota, com uma agitação de vareta de vidro permanente, seguiu-se a adição lenta do componente C, a solução de ferro, a qual introduziu um tom verde, característico da solução e por fim o agente molhante.

Após a realização deste passo, a solução estava pronta para a aplicação na folha de papel. Foi aplicada na zona a sensibilizar a quantidade determinada de solução para a área de impressão, com recurso a uma seringa, através do depósito de pequenas gotículas de solução, alinhadas paralelamente entre si num dos lados da futura imagem. A solução foi espalhada de um modo uniforme, imediatamente a seguir, com recurso a um pincel.²⁸²

Finalmente, a folha já sensibilizada foi colocada num estendal para secagem total em ambiente isento de luz.²⁸³

Após a secagem da folha de papel, esta foi acoplada com o já anteriormente mencionado negativo digital. O negativo foi exatamente colocado na zona da folha sensibilizada com solução e, juntos, foram para uma prensa com uma das faces em vidro, que permite a passagem de luz.

Neste passo utilizou-se uma caixa de luz ultravioleta,²⁸⁴ de modo a controlar a intensidade lumínica bem como o tempo de exposição a essa mesma intensidade.

Cada prova foi assim colocada na caixa, para sofrer o efeito que se verifica em todo o média fotográfico analógico quando um material fotossensível é exposto a uma determinada energia de radiação luminosa: a formação da imagem. No final da exposição eram já visíveis as zonas de

²⁸¹ Cada solução terá de utilizar a sua própria seringa, as quais deverão ser limpas, no final de cada utilização, com água destilada.

²⁸² De preferência isento de qualquer componente metálica na sua estrutura.

²⁸³ Para uma maior rentabilização do trabalho, optou-se por sensibilizar o papel ao fim do dia, iniciando-se a sessão de impressão no dia seguinte, tendo as provas secado durante a noite.

²⁸⁴ Usando na mesma lâmpadas Philips: Actinic BL TL-D 15W/10 1SL, com um espectro de luz situado entre os 350-400 nanómetros, ideal para este tipo de processo.

maior densidade.

Finalmente entrámos na fase do processamento da prova onde foram utilizados os seguintes compostos:

- Agente de revelação - Ácido Etilenodiaminotetracático (EDTA – Sal de DiSódio DiHidratado).
- Agentes de limpeza - Tetrasodium EDTA e Sulfito de sódio.

Para a sua aplicação procedeu-se ao seguinte método:

1. Ácido Etilenodiaminotetracático (EDTA – Sal de DiSódio DiHidratado): 10 g/l para um máximo de 5 provas, com agitação vigorosa nos primeiros minutos num tempo total de 7,5 minutos.
2. Lavagem por 30 segundos em água destilada com agitação constante.
3. Banho de agente de limpeza I: Tetrasodium EDTA (50 g/L) com agitações ocasionais²⁸⁵ durante 10 minutos.
4. Lavagem por 30 segundos em água destilada com agitação constante.
5. Banho de agente de limpeza II: Sulfito de sódio (25 g/l) com agitações ocasionais durante 10 minutos.
6. Lavagem por 30 segundos em água destilada com agitação constante.
7. Banho de agente de limpeza III: Idêntico ao item 3.
8. Lavagem em água da rede durante pelo menos 60 minutos, com substituição da água de 5 em 5 minutos.

Outros fatores, tidos em conta para uma correta calibração do processo, relacionaram-se com o controle de parâmetros ambientais no laboratório. Deste modo, foi importante controlar a temperatura ambiente e o grau de humidade relativa do ar.

²⁸⁵ Realizando uma pequena agitação a cada minuto.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Contactos:

Universidade de Évora

Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581

Fax: (+351) 266 744 677

email: iifa@uevora.pt